classe de 5e

LE NOUVEAU LIVRE de MUSIQUE & de CHANT

PAUL PITTION

HEUGEL & CIE
Représentation Exclusive pour le Monde Entier
Editions ALPHONSE LEDUC & Cie

Réf. : SZ

Paul PITTION

Professeur de Pédagogie musicale

LE NOUVEAU LIVRE DE MUSIQUE ET DE CHANT

MÉTHODE ACTIVE

Classe de cinquième

HEUGEL & CIE

Représentation Exclusive pour le Monde Entier

Editions ALPHONSE LEDUC & Cie

175, rue Saint-Honoré 75040 PARIS CEDEX 01

Tous droits de reproduction et d'exécution réservés pour tous pays.

© LES ÉDITIONS OUVRIÈRES, Paris, 1970

Imprimé en France

ISBN 2-7082-1214-1

Printed in France

Réf. : SZ

AVERTISSEMENT

Le *Nouveau Livre de Musique et de Chant* prend la relève du *Livre unique*. Il est conçu selon les principes nouveaux d'une pédagogie qui a évolué depuis la sortie de nos premiers ouvrages et dont les aspects actuels se trouvent exposés dans notre Pédagogie générale et pratique, *L'Art d'Apprendre, d'Enseigner et de Conduire la Musique*.

L'expérience nous a montré que les élèves qui passent dans la classe au-dessus ignorent parfois certaines des notions étudiées dans la précédente. Aussi avons-nous prévu des *Révisions* progressives dans le but de constituer le plus tôt possible des classes homogènes.

Nous avons allégé la grammaire musicale en supprimant les données complexes ou superflues, et en faisant précéder les exercices de solfège et les chants de *Préparations rythmiques* ou *d'intonations* qui en facilitent l'approche. Le nombre des notions étudiées a été volontairement limité, chacune d'elles pouvant faire l'objet d'*une* ou de *plusieurs leçons*. Pour les classes de 6e et de 5e, nous avons prévu des exercices qui permettent l'emploi d'une *percussion* élémentaire composée d'un matériel restreint et peu coûteux, et de la *flûte douce*. Nous n'avons toutefois pas perdu de vue que la *voix* est le moyen le plus naturel et le plus sûr pour la connaissance de la musique à l'Ecole secondaire.

Nous avons remplacé les mélodies difficiles par d'autres plus simples ou moins connues. Le répertoire des chants et des chœurs s'est enrichi de pages nouvelles, où la traduction française est souvent accompagnée du texte dans sa *langue d'origine*. Quelques chants sont agrémentés d'un *accompagnement* facultatif d'instruments à *percussion*.

Enfin le *Nouveau Livre* renferme, comme les éditions précédentes, des résumés revus et mis à jour, qui sont un abrégé de notre ouvrage *La Musique et son Histoire*. Cependant, pour que nos jeunes élèves connaissent aussi les productions d'autres époques plus riches en chefs-d'œuvre, nous leur présentons en détail quelques instruments, ainsi que les plus célèbres compositeurs classiques et modernes dans quelques-unes de leurs œuvres.

En bref, ce *Nouveau Livre* doit faciliter la tâche du professeur et intéresser davantage les élèves.

Tous droits réservés pour mélodies, traductions, adaptations et textes de Colette et Paul PITTION. Mention d'autorisation de reproduction est spécifiée pour chaque emprunt.

TABLE DES MATIÈRES

I. — VOCABULAIRE ET SIGNES MUSICAUX

1. *Révisions* : De DO à LA 8
2. *Révisions* : La mesure à 2/4 9
3. *Révisions* : La gamme de DO 10
4. *Révisions* : La mesure à 3/4 12
5. *Révisions* : Sur des rythmes 14
6. *Révisions* : La mesure à 4/4 18
7. *Révisions* : Le dièse - Le bécarre 20
8. *Révisions* : La gamme de LA mineur 22
9. *Révisions* : Le bémol 24
10. La gamme de SOL majeur 26
11. Le demi-soupir - Les silences 28
12. Les intervalles simples 30
13. La gamme de MI mineur 32
14. Sur des changements de mesure 34
15. La gamme de FA majeur 36
16. Le triolet 40
17. La mesure à 6/8 42
18. La gamme de RE mineur 44
19. La double croche 46
20. Sur des rythmes de danses 48
21. *Complément* : La flûte douce 50
22. *Complément* : La percussion 54

II. — CHANTS ET CHŒURS

Ali, Alo 8
A Polomares. *En la raya del monte* (Espagne) 25
Automne *(canon)* 11
Blühe, liebes Veilchen. Fleuris, chère violette *(2 voix)* 59
Calme nuit. *Stille Nacht. Silent night (2 voix* et *percussion)* 31
C'était une frégate (chanson de marin) 47
Chanson pour les enfants l'hiver (J. PREVERT et J. KOSMA) 27
Chante sur la route *(canon)* 56
Claudine et Jeannette *(canon)* 22
Combien coûtèrent mes sabots (Auvergne ; *avec percussion)* 29
Dame Souris (poésie de VERLAINE) 35
Dans la forêt lointaine *(canon)* 36
Dans les prés (Russie ; *2 voix)* 11
De Lucerne à Weggis (Suisse ; *avec percussion)* 57
Die letzte Rose. La dernière rose. *Tis the last rose* (Irlande) 58
Douce nuit *(canon)* 56
En route pour Londres. *Going to London (avec percussion)* 47

Fleuris, chère violette. *Blühe, liebes Veilchen (2 voix)* 59
Freude, schöner Götterfunken. Ode à la joie (SCHILLER et BEETHOVEN) 59
Going to London. En route pour Londres *(avec percussion)* 47
Home dans le ranch. *Home on the range* (Etats-Unis) 39
Home on the range. Home dans le ranch (Etats-Unis) 39
Je me suis levé (Noël du Languedoc ; *2 voix)* 33
La bourrée (Auvergne ; *avec percussion)* 13
La dernière rose. *Tis the last rose. Die letzte Rose* (Irlande) 58
La girouette 8
La lune blanche (poésie de VERLAINE) 45
La mariée 9
Le petit train *(canon)* 56
Le soleil est haut (Russie) 21
Le tambourineur *(3 voix* et *percussion)* 43
Le tzigane *(canon)* 56
Les gardiens de notre ville (Espagne ; *avec percussion)* 17
Les trois corbeaux. *Three crows* (Ecosse ; *avec percussion)* 17
Mam'zelle Zizi (Etats-Unis ; Louisiane) 46
Mie jeanneton (Dauphiné) 48
Mignonne, allons voir si la rose (CHARDAVOINE) 45
Mon jardin (Russie ; *2 voix)* 12
Mon père avait cinq cents moutons *(3 voix)* 57
Nous marierons le moustique (Russie ; *3 voix* et *percussion)* 61
Nous voici à Pâques (Velay ; *3 voix* et *percussion)* 48
Ode à la joie. *Freude, schöner Götterfunken* (SCHILLER et BEETHOVEN) 59
On dit que le diable est mort. *Some say the devil is dead* (Angleterre) 43
O Susannah. *Oh ! Susannah* (Etats-Unis ; *avec percussion)* 49
Pourquoi n'as-tu pas ? (Russie ; *solo* et *3 voix)* 35
Printemps (Rouergue ; *avec percussion)* 41
Qui a tué le rouge-gorge ? *Who killed cock Robin ?* (Angleterre) 27
Roll Jordan roll. Roule Jourdain (Negro spiritual ; *avec percussion)* 19
Roule Jourdain. *Roll Jordan roll* (Negro spiritual ; *avec percussion)* 19
Silent night. Calme nuit. *Stille Nacht (2 voix* et *percussion)* 31
Some say the devil is dead. On dit que le diable est mort (Angleterre) 43
Souliko (texte français et russe ; *3 voix)* 60
Stille Nacht. Calme nuit. *Silent night (2 voix* et *percussion)* 31
Sur le pied gauche (Lyonnais) 49
Sur le pont de Lyon (Causses) 25
Three crows. Les trois corbeaux (Ecosse ; *avec percussion)* 58
Tis the last rose. La dernière rose. *Die letzte Rose* (Irlande) 58
Todas las envidiosas. Toutes les envieuses (Espagne) 39
Toi, l'amie (Irlande ; chant gaélique) 25
Toutes les envieuses. *Todas las envidiosas* (Espagne) 39
Voici la Toussaint (Saintonge) 23
Who killed cock Robin ? Qui a tué le rouge-gorge ? (Angleterre) 27

III. — HISTOIRE DE LA MUSIQUE

1° LE MOYEN AGE - LA RENAISSANCE

1. Le Moyen Age : le théâtre religieux 62
2. Le théâtre profane 63
3. Les danses nobles et populaires 63
4. Les instruments 64
5. Les débuts de la poylphonie 65
6. L'âge d'or de la polyphonie 66
7. Palestrina 67
8. La musique de la Renaissance 67
9. Les débuts de l'opéra 68
10. Monteverdi 68
11. Les débuts de l'oratorio 69

12. La Réforme et la musique 69
13. Les instruments 70
14. La suite. La chanson française 71
15. La danse 72

2° DES INSTRUMENTS

1. Les orchestres 73
2. Les cordes : l'alto ; la contrebasse ; le quatuor à cordes 76
3. Les bois : le hautbois ; le cor anglais ; le basson ; le saxophone 76
4. Les cuivres : le trombone ; le tuba 77
5. La percussion : le xylophone 77
6. L'orgue 78
7. Le clavecin 78
8. La guitare 78

3° DE GRANDS MUSICIENS

1. J.-S. Bach 80
2. Haendel 81
3. Haydn 81
4. Schumann 82
5. Liszt 82
6. Wagner 83
7. Moussorgski 86
8. Debussy 86
9. Dukas 87
10. Bartok 87

I. - Éléments d'Écriture Musicale

Solfège

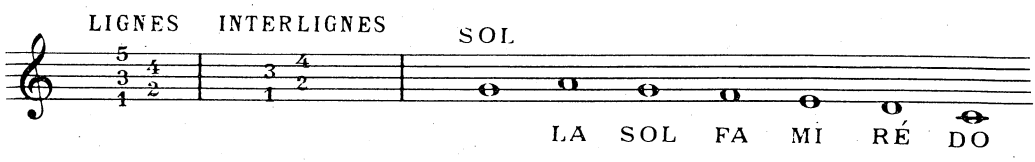
II. - Chants et Chœurs

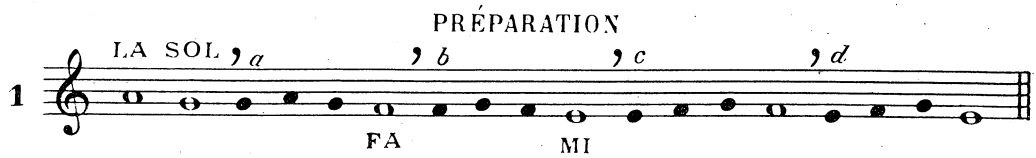
RÉVISIONS

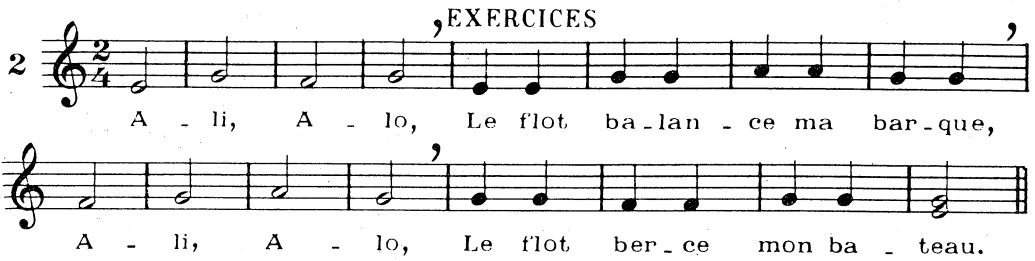
1
De DO à LA

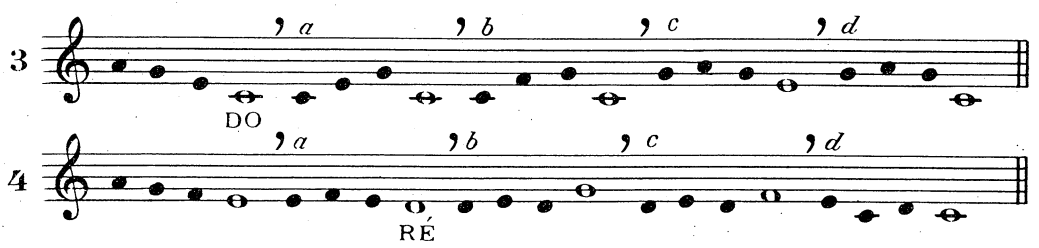
Le SON possède quatre qualités: la *hauteur*, la *durée*, l'*intensité* et le *timbre*.

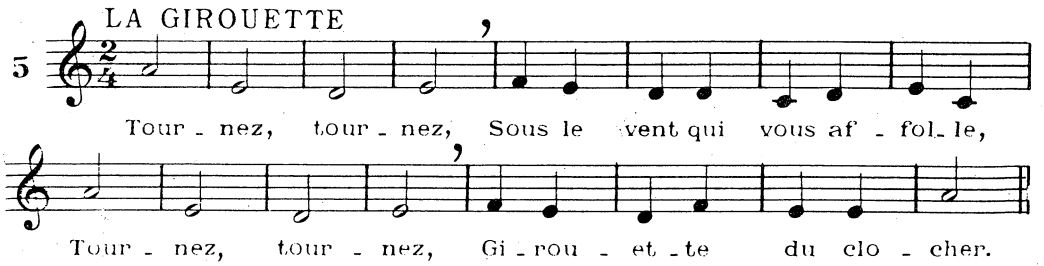
La *hauteur* est figurée par des *notes* placées sur la *portée*. Au début de chaque portée, la *clé de sol* fixe la place du *SOL* sur la *2ème ligne*.











Ecole du CARAVAGE : *Le flûtiste*

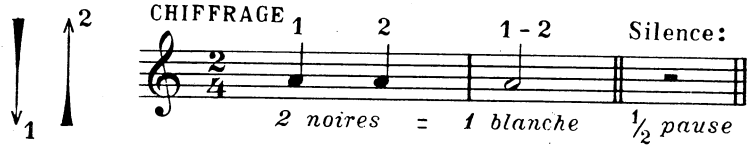
cliché Giraudon

2

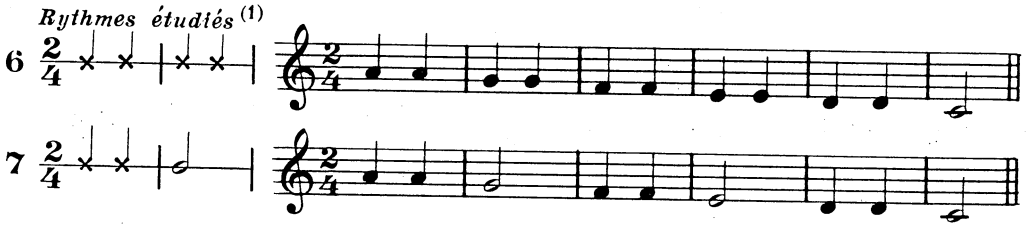
La mesure à $\frac{2}{4}$

La *durée* des sons est représentée par des *signes de durée*. Le plus élémentaire, la *noire*, correspond à *1 battement*, ou encore à *1 temps*. La *blanche* vaut *2 noires*.

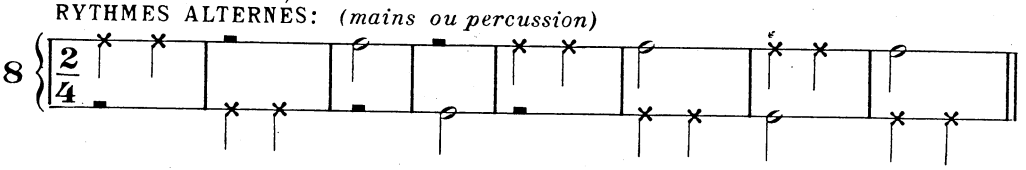
La MESURE à 2 TEMPS s'indique par le *chiffrage* $\frac{2}{4}$ placé une fois seulement au début de la 1ère portée, après la clé de sol. Le *1er temps* est *frappé*, le *2ème temps* est *levé*.



Rythmes étudiés (1)

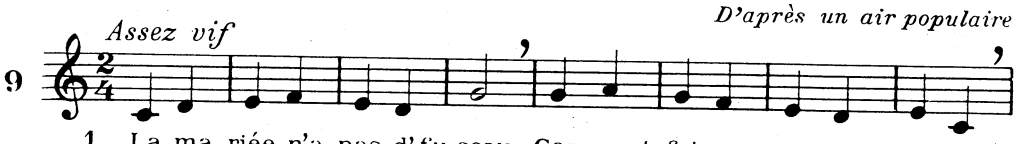


RYTHMES ALTERNÉS: *(mains ou percussion)*

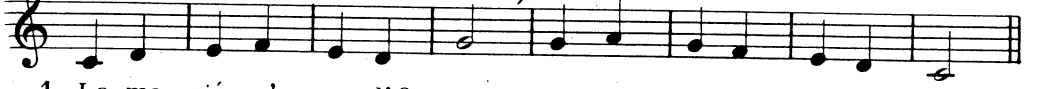


LA MARIÉE

D'après un air populaire



1. La ma-riée n'a pas d'fu-seau, Comment fai-re, comment fai-re,
2. *La ma-riée n'a pas d'ci-seaux, Com-ment fai-re, com-ment fai-re,*
3. La ma-riée n'a pas d'fa-got, Comment fai-re, comment fai-re,

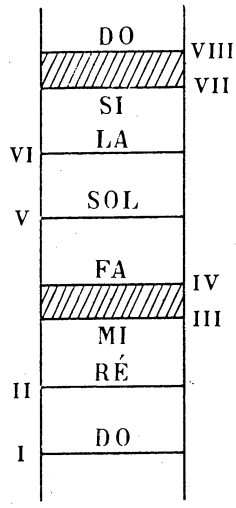


1. La ma-riée n'a pas d'fu-seau, Comment fai-re son tri-cot?
2. *La ma-riée n'a pas d'ci-seaux, Com-ment fai-re son trous-seau?*
3. La ma-riée n'a pas d'fa-got, Comment fai-re son fri-cot?

(1) *Les* RYTHMES *sont représentés ici avec la* NOTATION *propre aux* INSTRUMENTS à PERCUSSION *(voir p. 55 la représentation conventionnelle de chaque instrument).*

Ces rythmes peuvent être: soit FRAPPÉS *dans les* MAINS, *soit* JOUÉS *par la* PERCUSSION. *La* MÉLODIE *est* SOLFIÉE, *puis* CHANTÉE *avec les paroles, ou jouée à la* FLÛTE DOUCE. *La classe peut être divisée en* GROUPES *entre lesquels seront répartis le chant et l'accompagnement.*

3
La gamme de DO

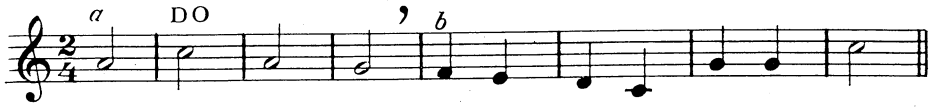


La GAMME DE DO peut être comparée à une *échelle* dont les barreaux ne seraient pas tous écartés de la même façon.

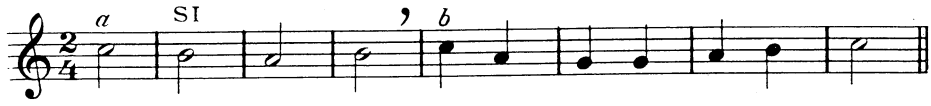
C'est une *suite* de *tons* et de *½ tons*; ceux-ci sont placés entre les IIIe et IVe degré et entre les VIIe et VIIIe degré. On dit que la gamme de DO est une *gamme majeure.*

On dit encore: *Gamme majeure de Do*, ou *Gamme de Do majeur.*

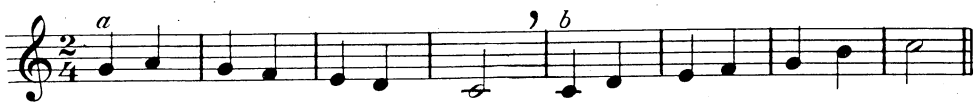
10 DO



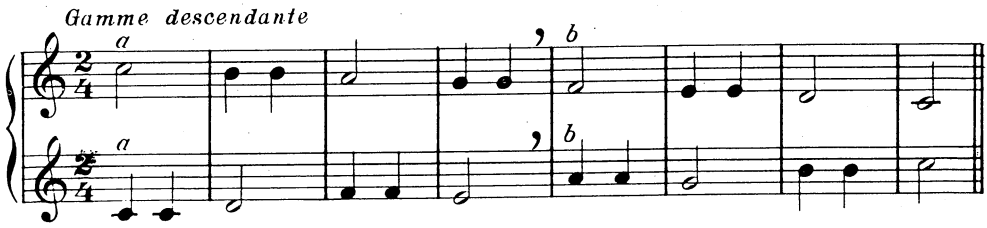
11 SI



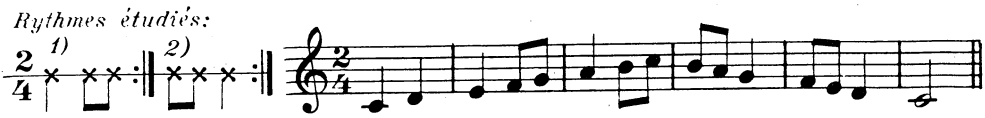
12



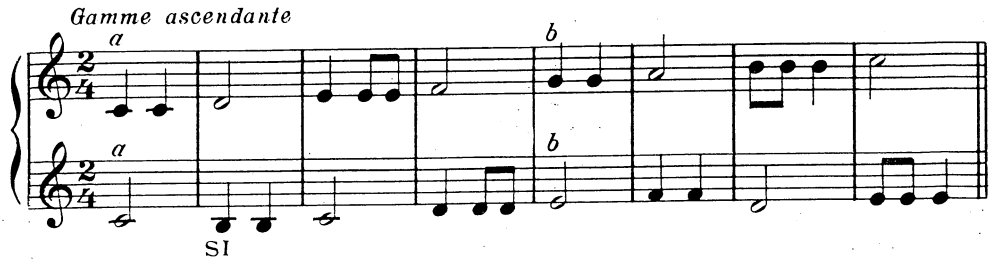
13 *Gamme descendante*



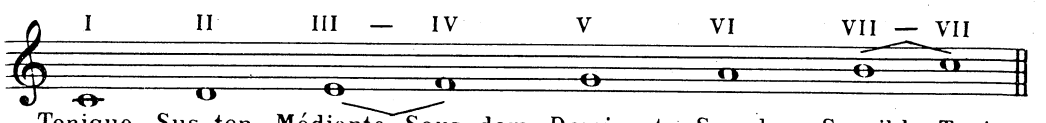
14 *Rythmes étudiés:*



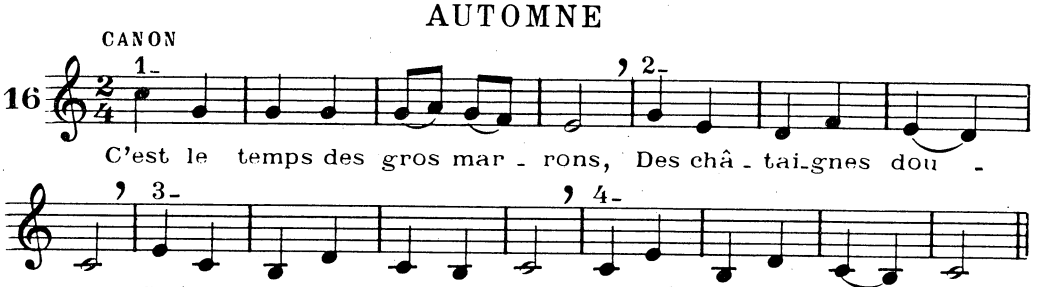
15 *Gamme ascendante*



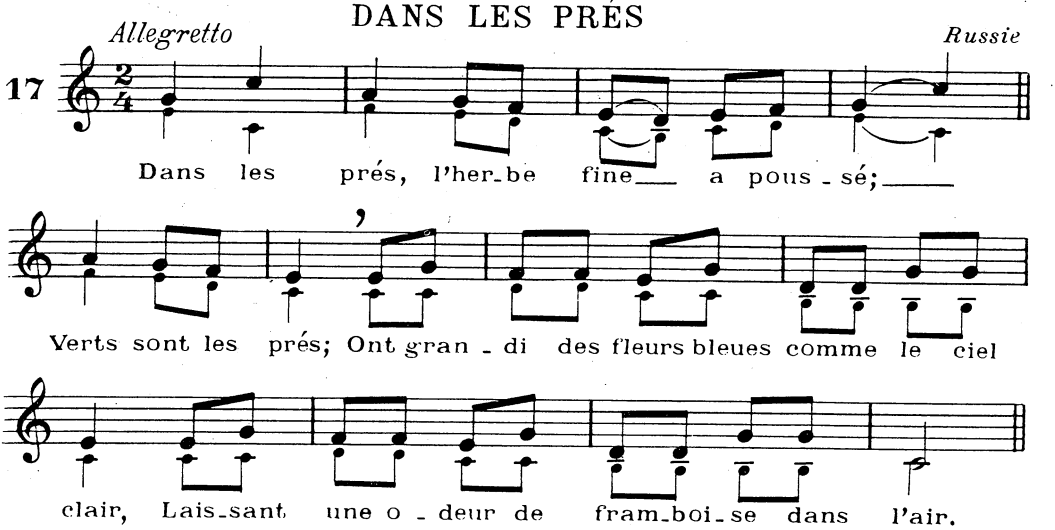
LA QUALIFICATION DES DEGRÉS. Chacun des degrés de la gamme reçoit un nom d'après le *rôle* qu'il joue dans la gamme, ou d'après sa *place* par rapport aux autres:



AUTOMNE



DANS LES PRÉS



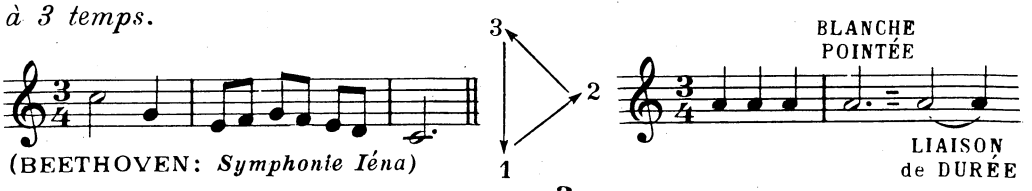
1. Dans les prés, l'herbe fine a poussé;
   Verts sont les prés;
   Ont grandi des fleurs bleues comme le ciel clair,
   Laissant une odeur de framboise dans l'air.

2. Je mettrai mon cheval pâturer
   L'herbe du pré.
   Je le conduirai par son bridon doré,
   A mon petit père, alors, l'amènerai!

Extrait des Chœurs populaires russes, 1er recueil, de C. PITTION et N. POGARIELOFF, 3 voix, textes français et russe. Les Editions Ouvrières, Paris.

4
La mesure à $\frac{3}{4}$

Ce *thème mélodique* de BEETHOVEN est écrit avec une *mesure à 3 temps.*

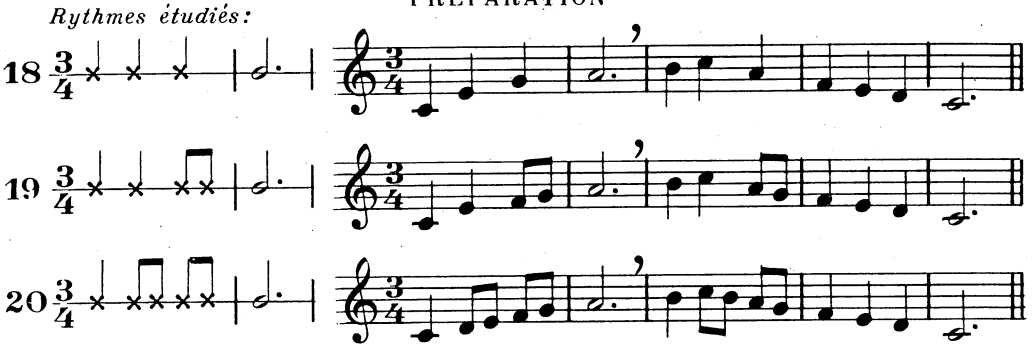


(BEETHOVEN: *Symphonie Iéna)*

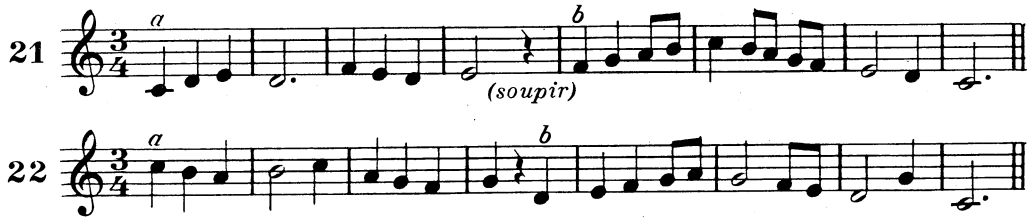
Le *chiffrage* de cette mesure est $\frac{3}{4}$. Pour la *battre,* on dessine un *triangle* avec la main.

Rythmes étudiés:

PRÉPARATION

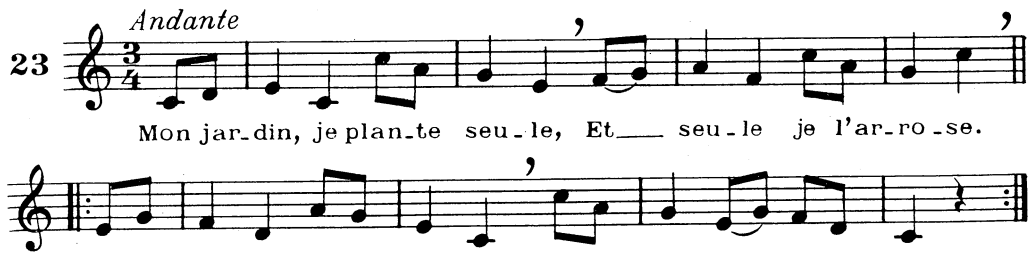


EXERCICES



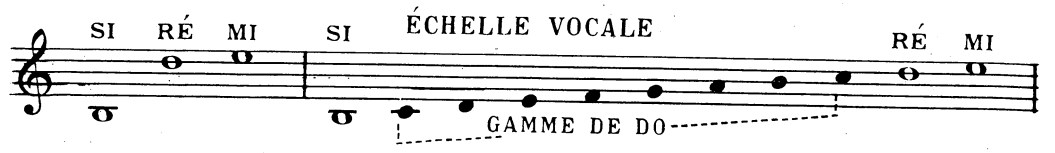
MON JARDIN

Russie

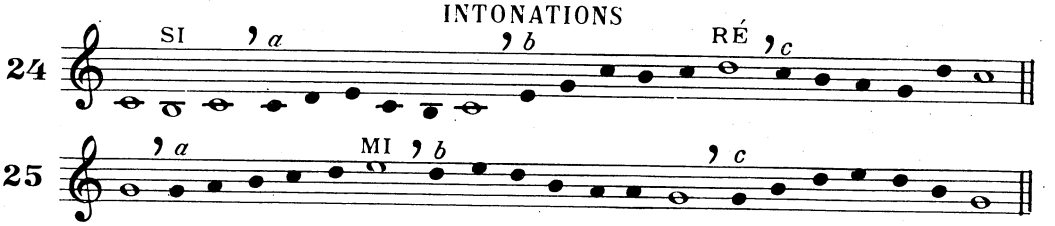


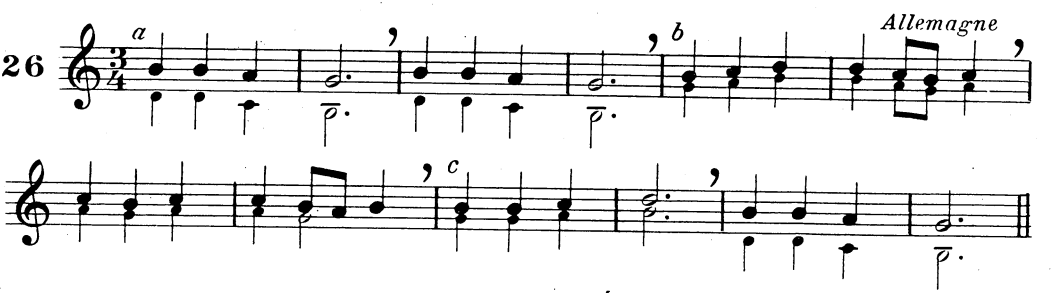
2. J'ai planté de belles roses, Des roses merveilleuses.
J'ai semé beaucoup de choses, Dans l'espoir que tu viendras... *(bis)*

L'ÉCHELLE VOCALE. La *tessiture* est l'étendue normale de la voix. La *tessiture moyenne* comprend, en plus de la gamme de DO, le *SI inférieur*, le RÉ et le MI *supérieurs*. L'ensemble de ces notes se nomme l'*échelle vocale*.

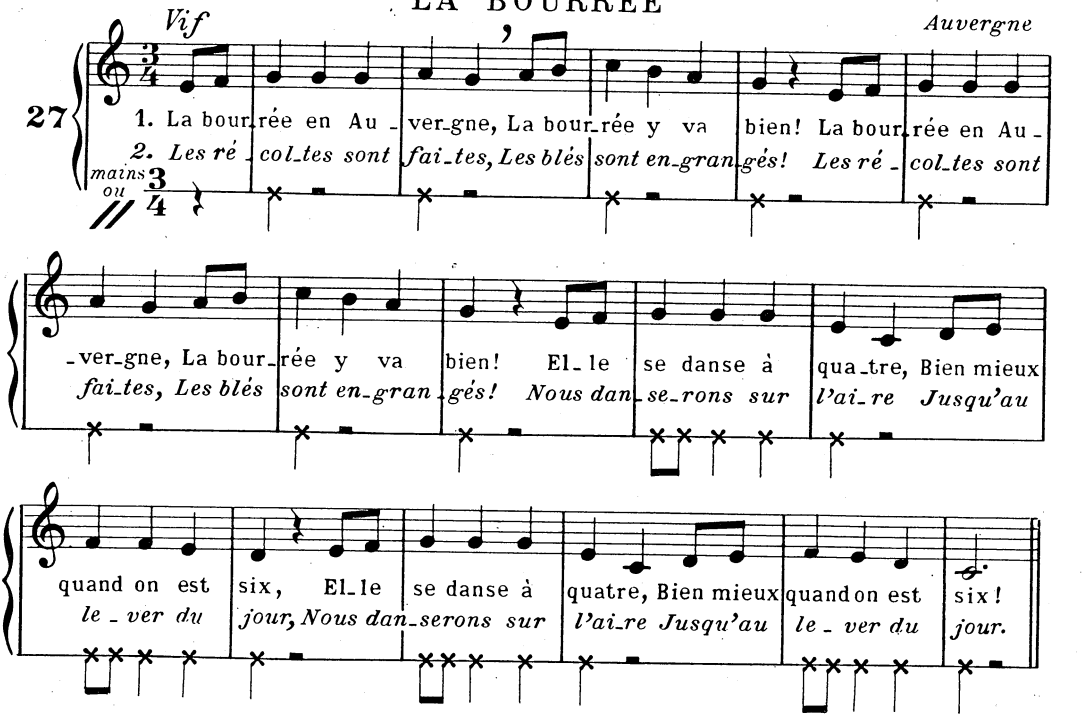


INTONATIONS





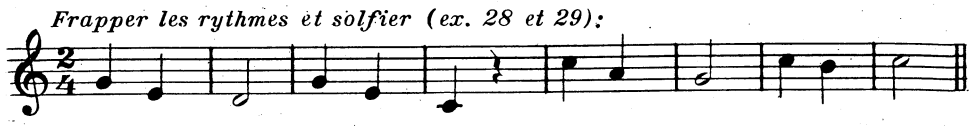
LA BOURRÉE



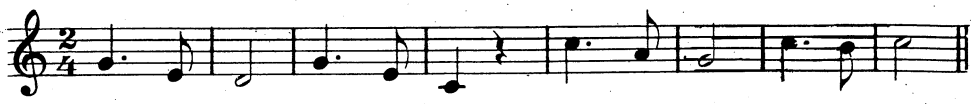
5
Sur des rythmes

Frapper les rythmes et solfier (ex. 28 et 29):

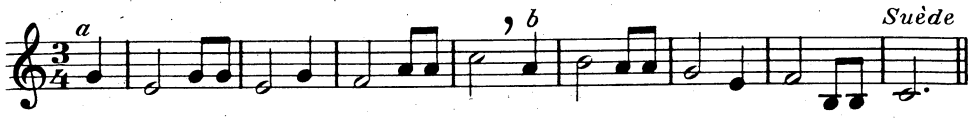
28



29



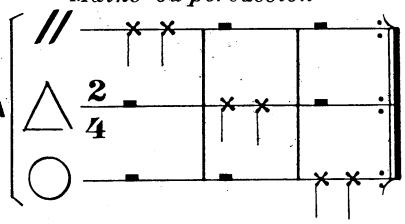
30



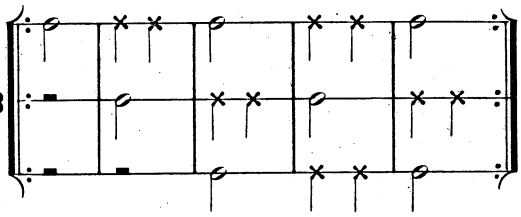
POLYRYTHMIE

Mains ou percussion

31 A

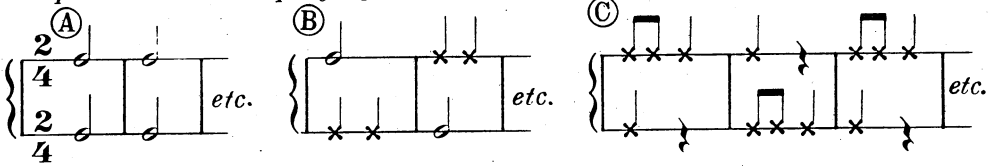


B

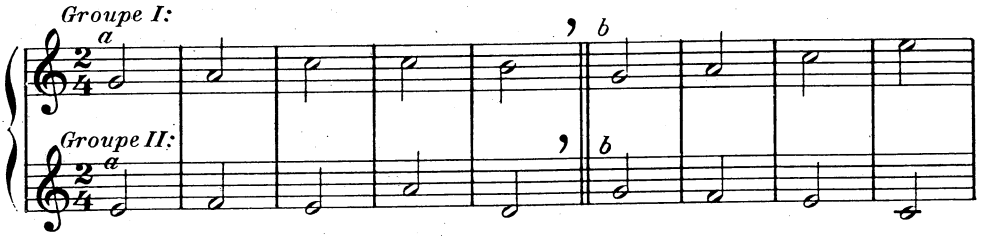


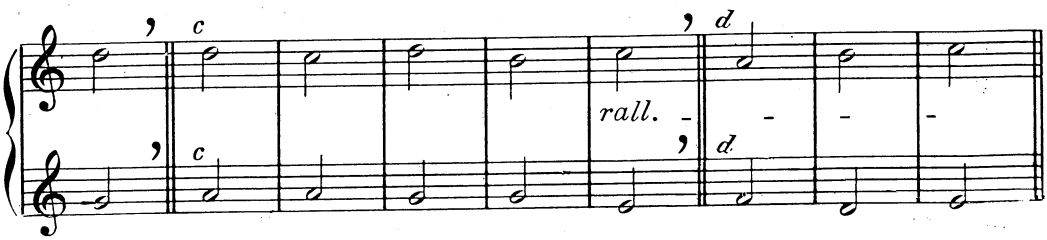
On peut travailler chaque fragment de l'exᵉ 33 sur ces rythmes:

32



33





1. — La danse. Le ballet

Ce tableau de l'Ecole française du XVI^e siècle représente un *Bal à la Cour,* et vraisemblablement celui qui fut donné le 24 septembre 1581 pour le mariage du duc de Joyeuse, favori d'Henri III, avec la sœur de la Reine. Les danseurs exécutent une *volte,* danse d'origine provençale qui était tournée par couples. L'orchestre, à gauche, rassemble une *viole de gambe* (tenue entre les jambes), qui avait les dimensions de notre violoncelle, une *taille de viole,* correspondant à peu près à notre alto, et deux *dessus de viole,* sortes de violons à six cordes. Ce goût pour la danse va donner naissance au *ballet,* spectacle fort goûté des nobles, dont La Fontaine a pu dire :

« ...Se peut-il rien de mieux
« Pour contenter l'esprit et réveiller les yeux ?... »

2. — Une danse populaire

Dans Pantagruel, Rabelais décrit ainsi un bal au royaume de Lanternois : « Le souper fini, furent les tables levées. Lors, les ménétriers plus que devant mélodieusement sonnants, fut par la reine commencé un bransle double auquel touts et fallots et lanternes ensemble dansèrent... »

Le Bransle est une danse française comprenant des couplets et un refrain, très répandue dans le peuple comme dans la noblesse. Chaque province a son Bransle.

Voici un Bransle pittoresque et animé dessiné par Dürer, peintre et graveur allemand (1471-1528), né et mort à Nuremberg, ville d'Allemagne.

Photo Giraudon.

3. — Un instrument populaire

(Gravure de Dürer)

La cornemuse comporte une poche formant réservoir d'air, faite ordinairement d'une peau de mouton, dans laquelle débouchent trois chalumeaux dont le plus long s'appelle « grand-bourdon » : le jeu des doigts sur celui d'en bas modifie les intonations.

Ici, le « cornemuseux » gonfle la poche au moyen de son souffle. Lorsque l'air est envoyé par un soufflet ou « porte-vent » placé sous le bras gauche, l'instrument est une musette.

Instruments de la même famille, le biniou conduit encore les cortèges de noces en Bretagne, et le bag-pipe rythme les danses en Ecosse.

Photo Giraudon.

34

35

36 RÉVISION de RYTHMES *(Solfège et percussion)*

(ou mains)

LES GARDIENS DE NOTRE VILLE

LOS SERENOS *(adapté de l'espagnol)*

37 *Moderato*

Les gar_diens de no_tre vil_le Di_sent qu'ils n'ai_ment pas le vin.
*Mais le vin qu'ils en_glou_tis_sent Fe_rait tour_ner_ plus d'un mou_*

1. 2.

_lin! Veil_leur, veil_leur, Prends garde au vo_

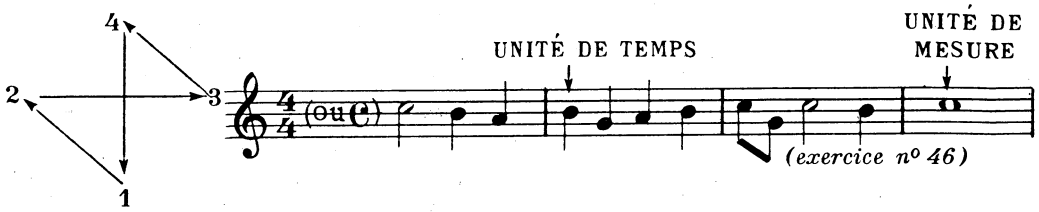
2. *tambour de basque*

_leur. Dans l'ombre un homme est ca_ché. Il at_tend_ la

nuit Et guet_te sans bruit Le passant qui s'est at_tar_dé.
(trillé)

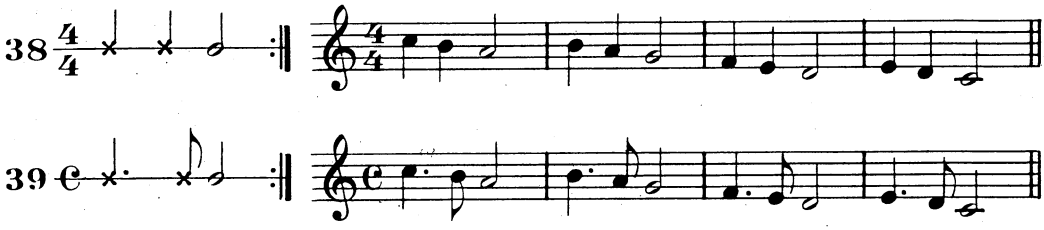
6
La mesure à $\frac{4}{4}$

Ce *thème* d'un Choral de J. S. BACH est écrit avec une *mesure à 4 temps:*

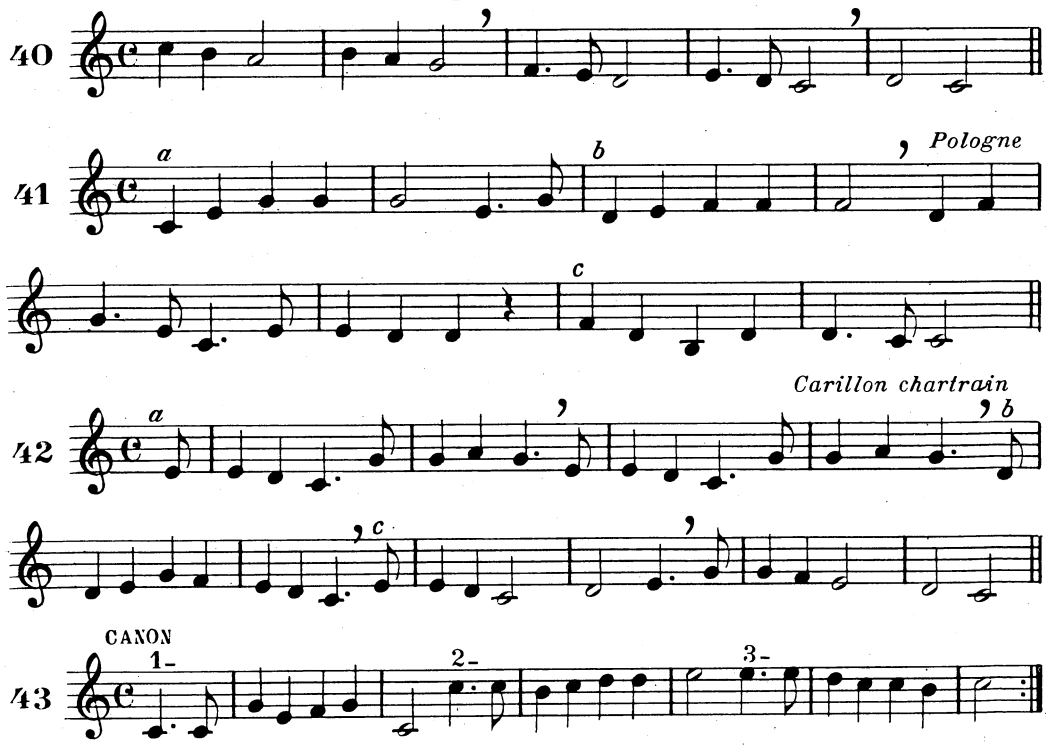


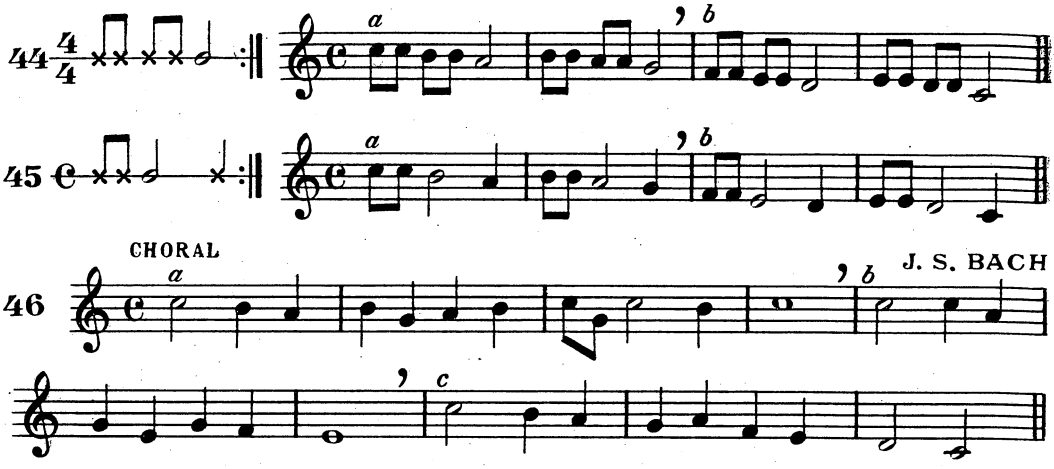
Le chiffrage de cette mesure est $\frac{4}{4}$ ou C. La *noire* en est l'*unité de temps*; la *ronde*, l'*unité de mesure*.

PRÉPARATION



EXERCICES

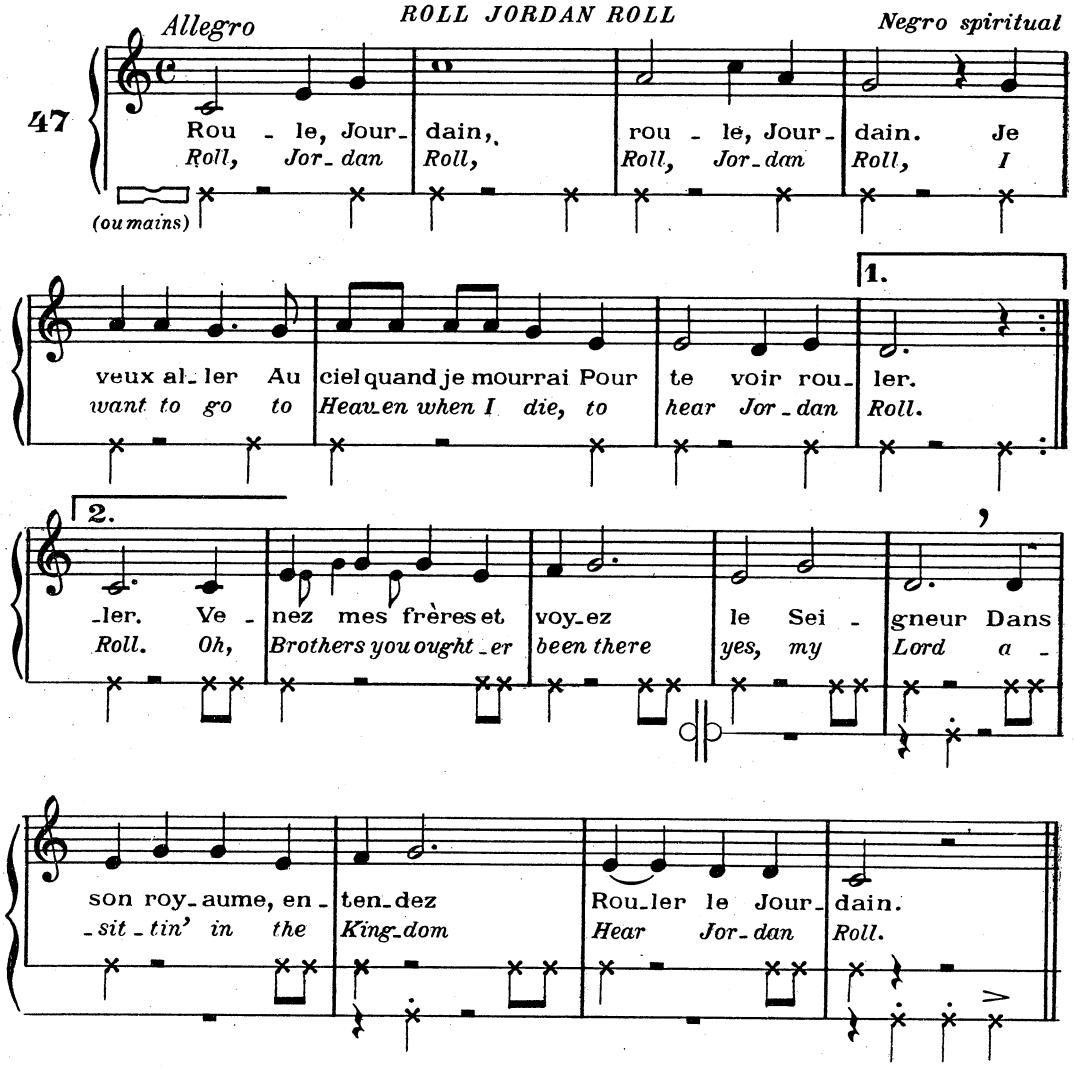




ROULE, JOURDAIN

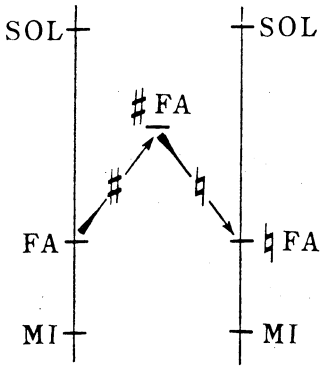
ROLL JORDAN ROLL

Negro spiritual



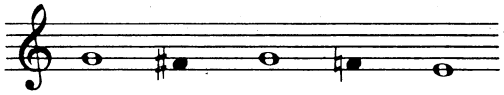
7

Le dièse. Le bécarre

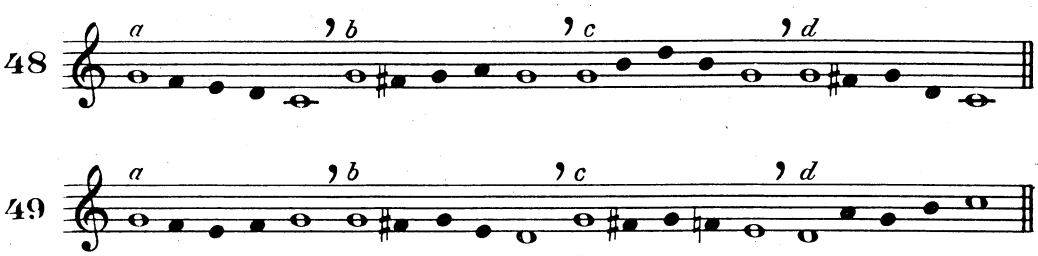


Le DIÈSE - qui a la forme d'une petite échelle - *élève d'un ½ ton* la note *devant* laquelle il est placé.

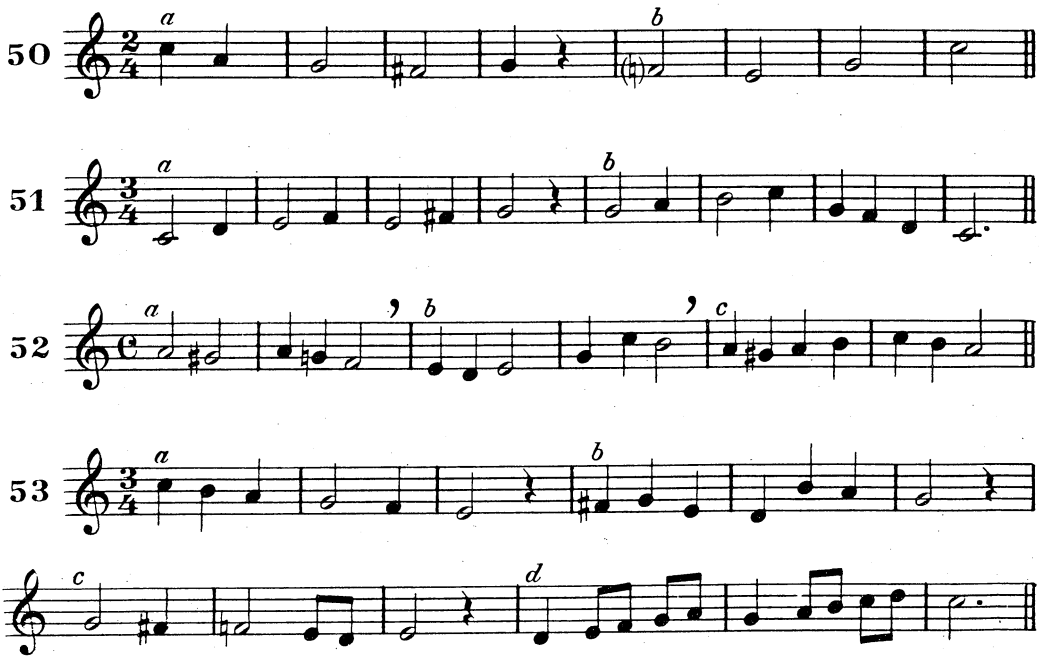
Le BÉCARRE supprime l'effet du *dièse* et rétablit la *hauteur naturelle* de la note.



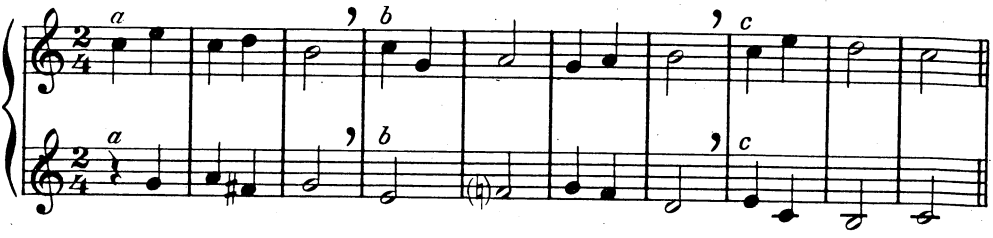
INTONATIONS



EXERCICES



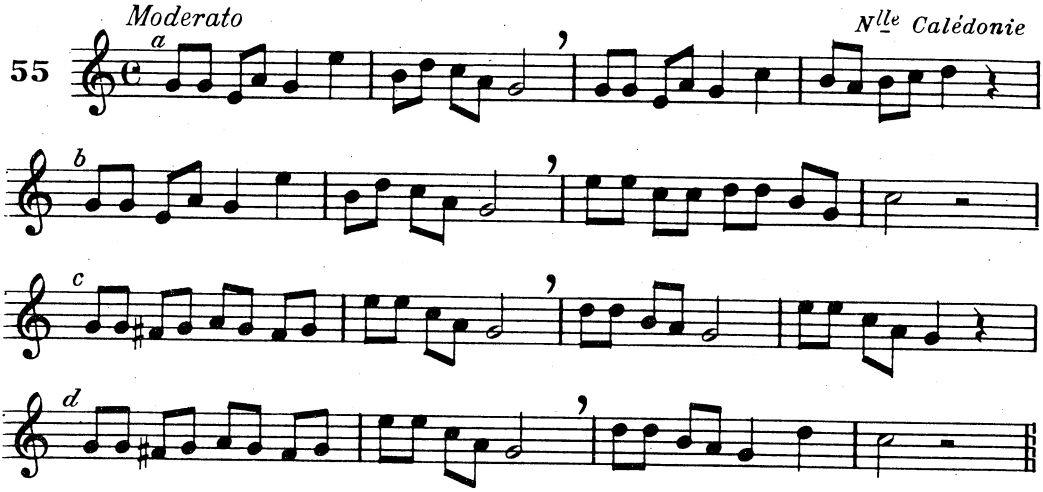
54



DANSE RITUELLE

Moderato

55



LE SOLEIL EST HAUT

Assez vite

Russie

56

1. Le so - leil est haut Dans le ciel pe - sant,
2. *Le so - leil de feu A brû - lé son cou,*

1. Et le sol est chaud Sous ses ray-ons blancs. La fille
2. *Em - bu - é ses yeux Et rou - gi sa joue. Tris - te elle*

rall.

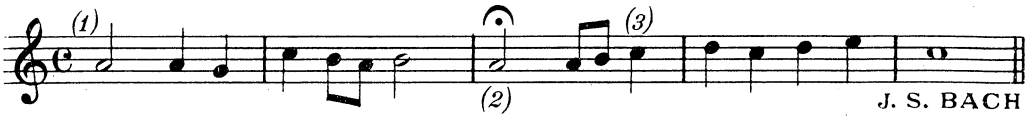
1. ac - ca - blée Pei - ne dans le champ: Il faut
2. *a lais - sé Son front se pen - cher. De sa*

1. mois-son - ner Le blé jau - nis - sant.
2. *main le blé A terre a glis - sé.*

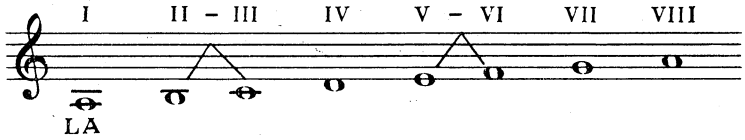
8

La gamme de LA mineur

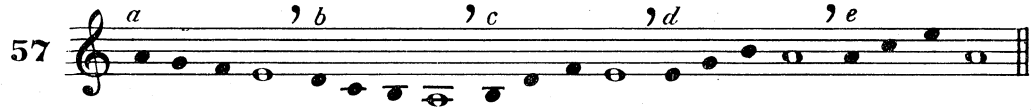
Cet extrait d'une pièce pour orgue de J. S. BACH fait apparaître successivement en *(1)* la GAMME DE LA MINEUR, avec un *point d'orgue* qui *prolonge* la durée de la *tonique* LA *(2)*; en *(3)* la *gamme de Do majeur:*



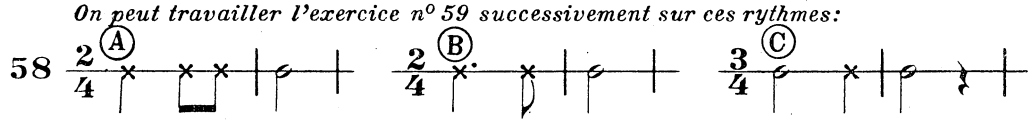
La gamme *ancienne* de LA mineur a ses deux ½ tons placés entre les II^e^ et III^e^ degré, et entre les V^e^ et VI^e^ degré (comparer avec la *gamme majeure de Do*, p. **10**):

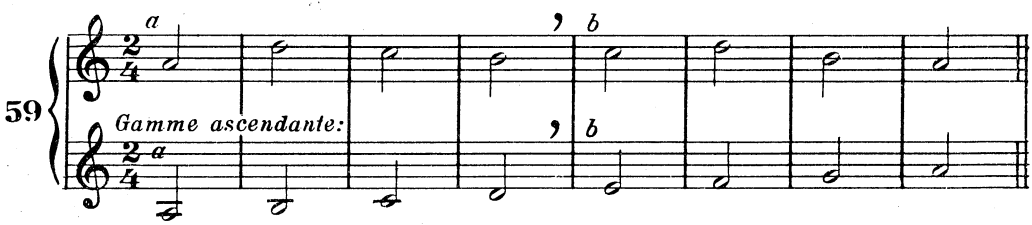


INTONATIONS



On peut travailler l'exercice n° 59 successivement sur ces rythmes:

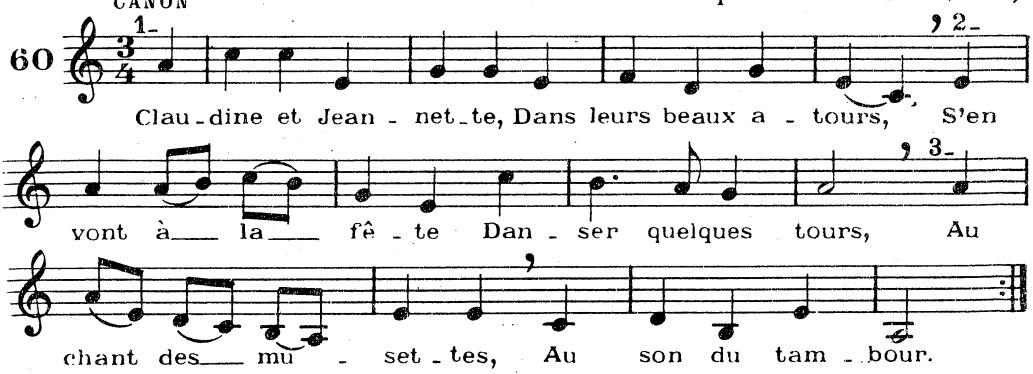




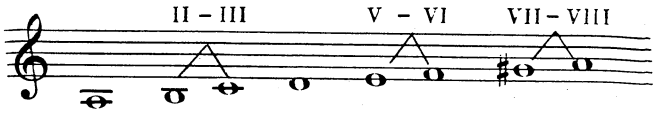
CANON

CLAUDINE

Musique de PURCELL *(17^e^ s.)*

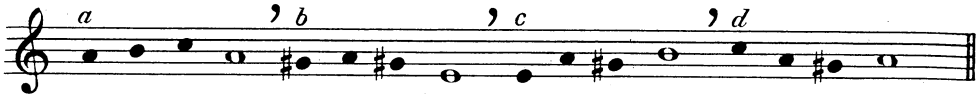


La *forme moderne* de LA MINEUR présente un *Sol dièse:*

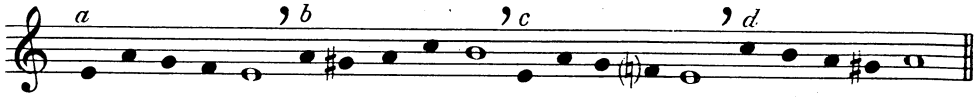


INTONATIONS

61

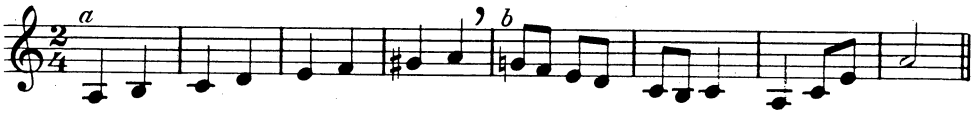


62

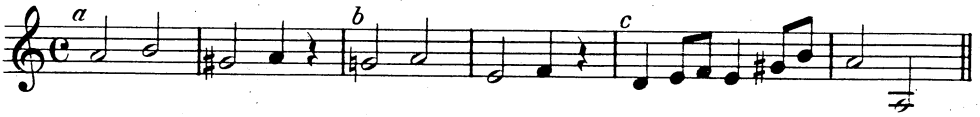


EXERCICES

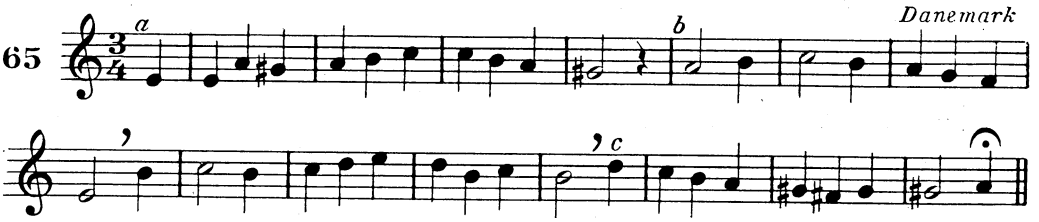
63



64



65



VOICI LA TOUSSAINT

66 *Dolce* *Saintonge*

Voi-ci la Toussaint, le temps des veil-lé-es, Voi-ci la Toussaint,

le temps des veil-lé-es, Où tous les ga-lants vont à l'as-sem-blé-e.

Refrain

Va mon-a mi va, la lu-ne se lè-ve. Va mon a-mi va, la lu-ne s'en va!

2

Le mien n'y est pas, j'en suis assurée.*(bis)*
Il est à Paris ou dans la Vendée.

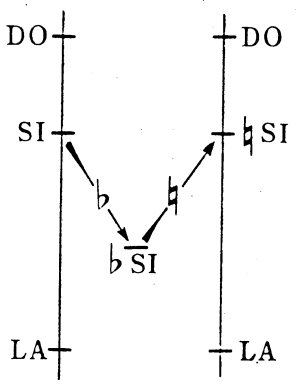
au ref.

3

Qu'apportera-t-il à sa fiancée? *(bis)*
Bracelet d'argent, ceinture dorée.

au ref

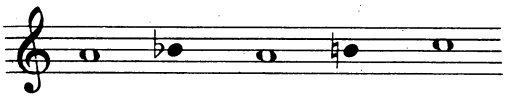
9
Le bémol



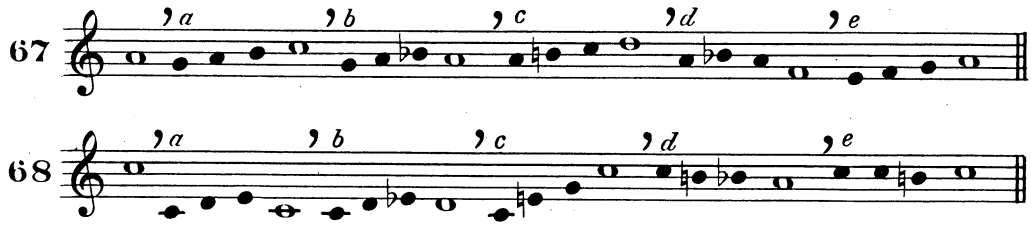
Le BÉMOL *abaisse d'un ½ ton* la note *devant* laquelle il est placé.

Le BÉCARRE supprime l'effet du *bémol* et rétablit la *hauteur naturelle* de la note.

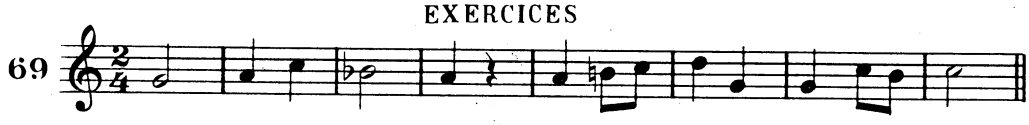
Dièse et *bémol* sont des *altérations*. Les notes qui sont affectées de ces *accidents* sont dites *notes altérées*.

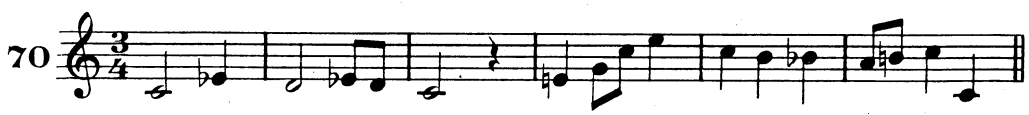


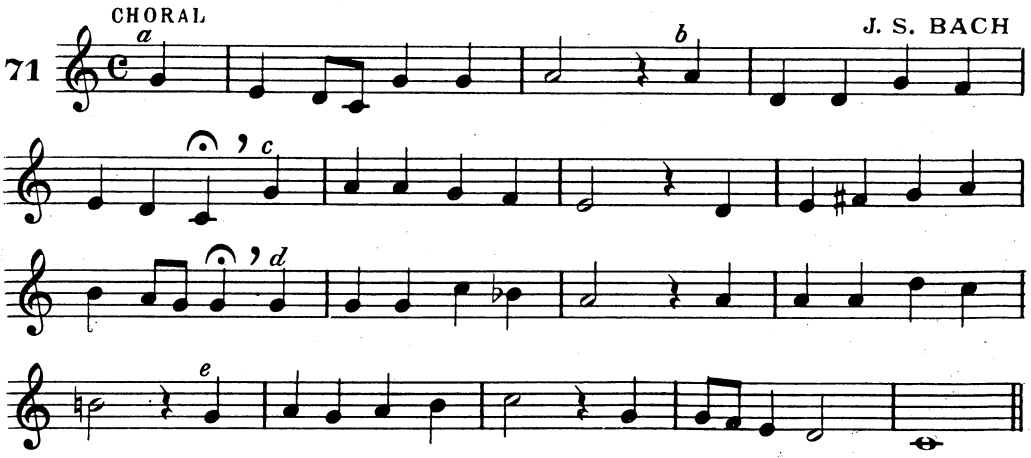
INTONATIONS



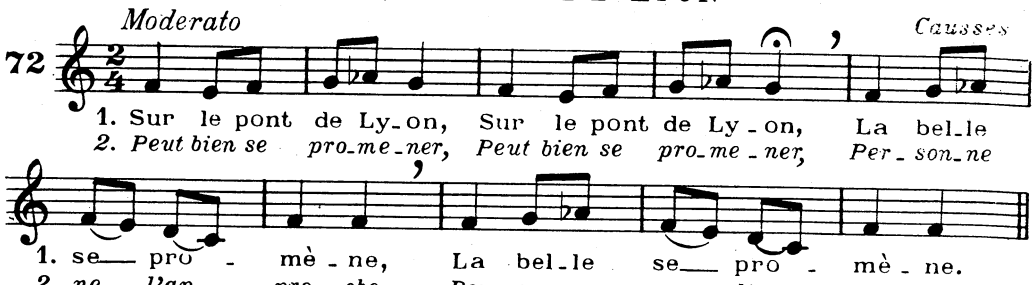
EXERCICES







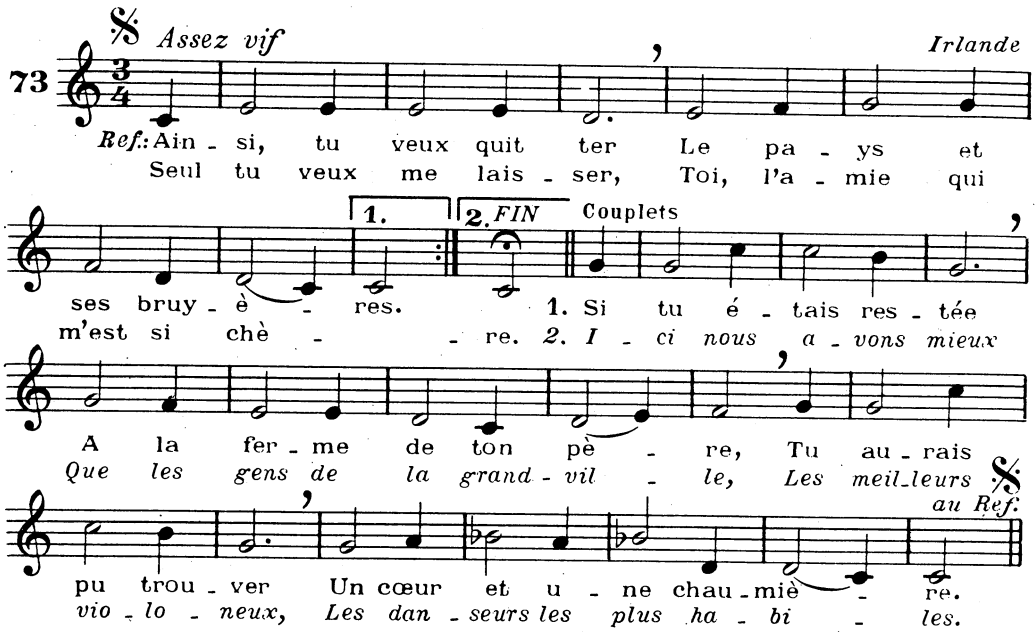
SUR LE PONT DE LYON



3. Cinquante cavaliers *(bis)*
Et des soldats la gardent. *(bis)*

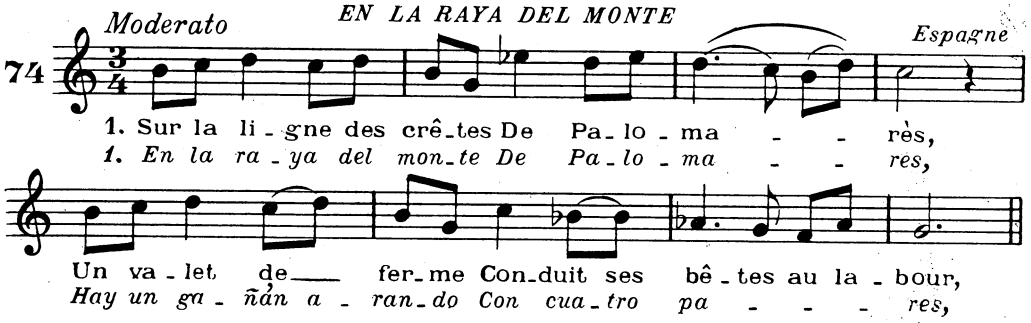
4. Car son père a grand peur *(bis)*
Qu'un chevalier l'enlève. *(bis)*

TOI, L'AMIE



A PALOMARÈS

EN LA RAYA DEL MONTE



2. Quatre couples de mules
Signalant alentour
De leur huit clochettes
L'attelage des labours.

2. Cuatro pares de mulas
Ocho esquilones
Estas si que son señas
De labradores.

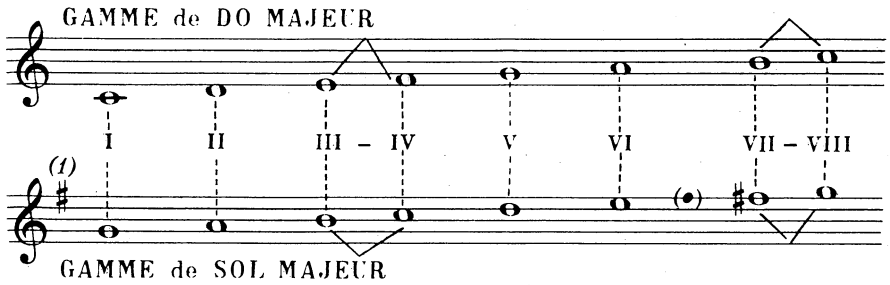
LEÇONS NOUVELLES

10

La gamme de SOL majeur

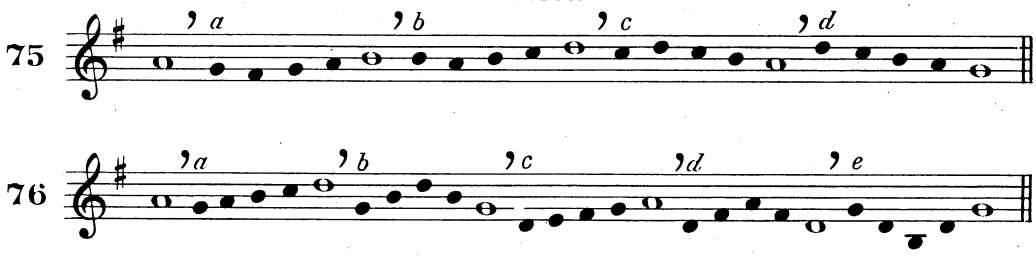
La *gamme majeure* de *Do* - caractérisée par ses *deux ½ tons* placés entre les IIIe et IVe degré, et les VIIe et VIIIe degré - sert de modèle pour bâtir d'autres *gammes majeures.*

Donc, pour bâtir celle de SOL MAJEUR, il faut *hausser* d'*un ½ ton* le VIIe degré: FA DIÈSE:

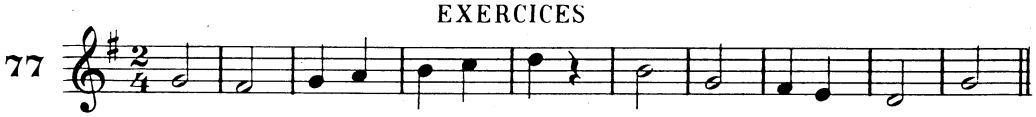


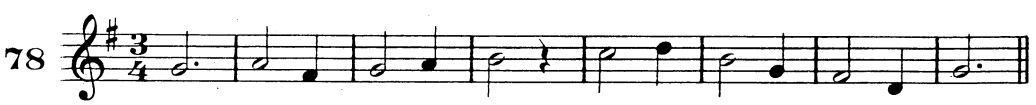
Le dièse, qui affecte tous les FA d'un morceau en SOL majeur, se place au début de chaque portée, après la clé *(1)*. Il constitue l'ARMURE.

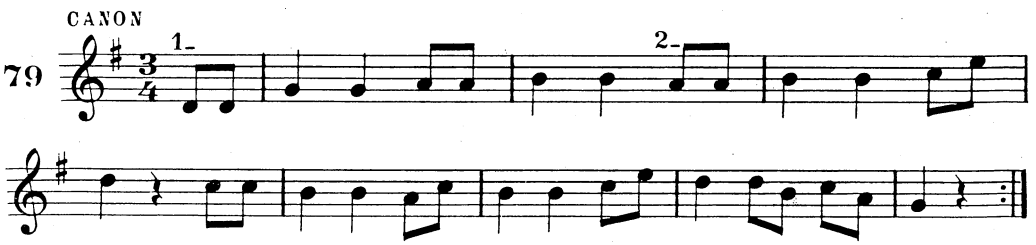
INTONATIONS



EXERCICES

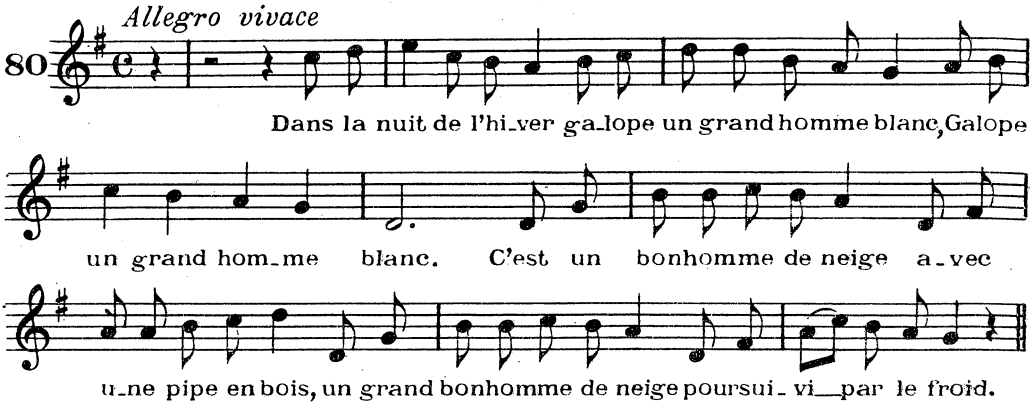






Paroles de Jacques PRÉVERT — Musique de Joseph KOSMA

80 *Allegro vivace*



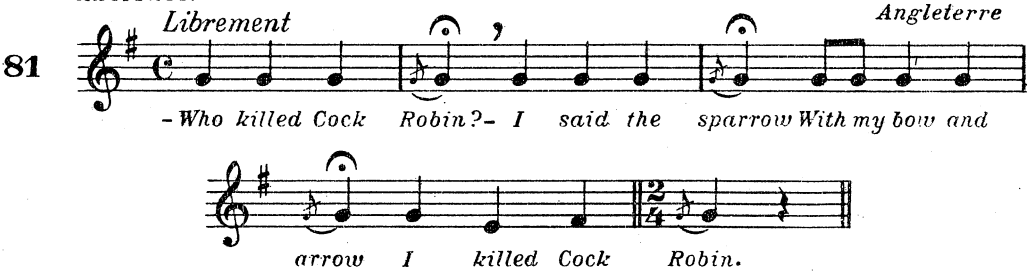
Publié avec l'aimable autorisation des Editions musicales Enoch et Cie, 24, bd des Italiens, Paris 2ème, où se trouve la partition complète. © *Copyright MCMXLVI by Enoch et Cie. Tous droits réservés.*

QUI A TUÉ LE ROUGE-GORGE?

WHO KILLED COCK ROBIN?

RÉCITATIF

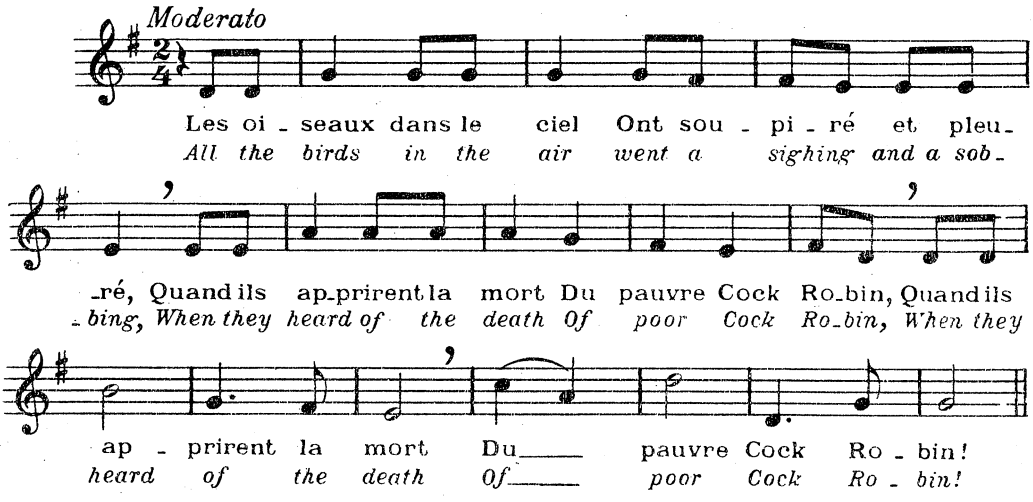
81 *Librement* *Angleterre*



Traduction: - Qui a tué le rouge-gorge ?- Moi, dit le moineau. Avec mon arc et mes flèches, j'ai tué le rouge-gorge...

CHANT

Moderato

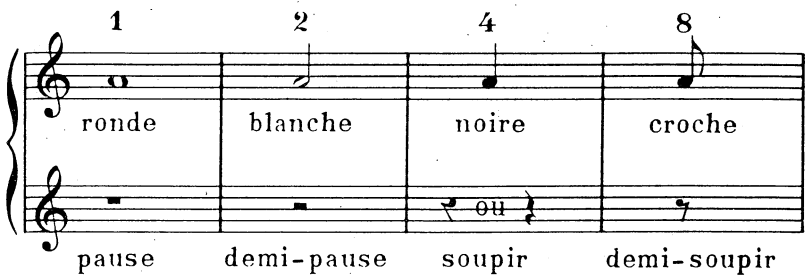


11

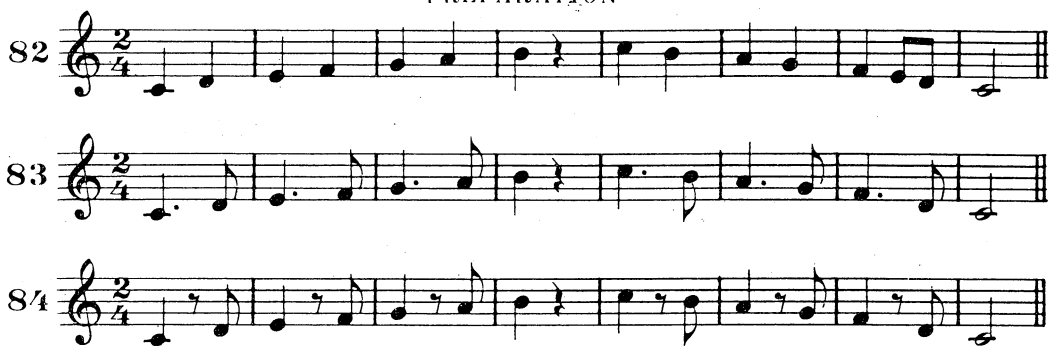
Le demi-soupir. Les silences

Le *silence* correspondant à la *croche* est le DEMI-SOUPIR. Il a la forme d'un sept sans barre.

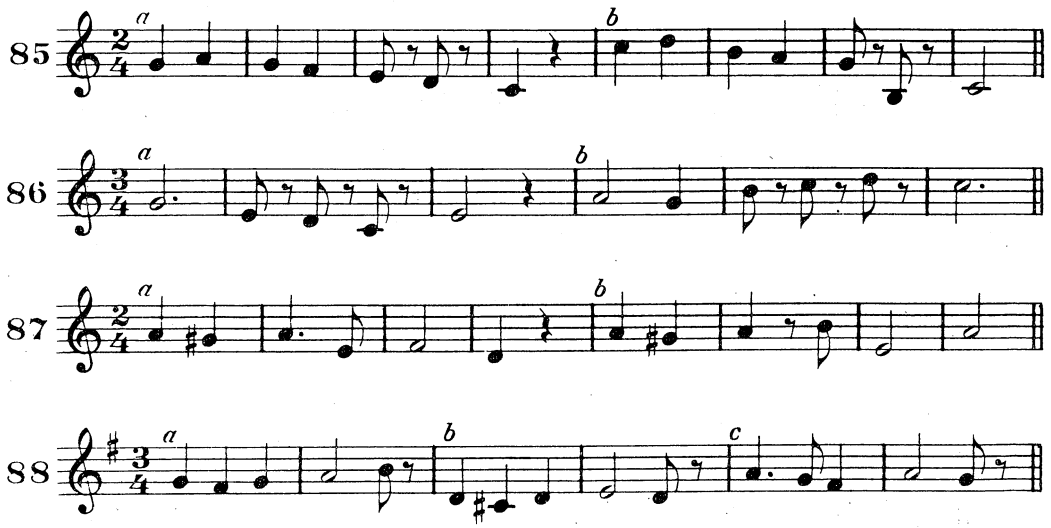
Le tableau ci-dessous indique les correspondances entre les valeurs de *notes* et de *silences*.



PRÉPARATION

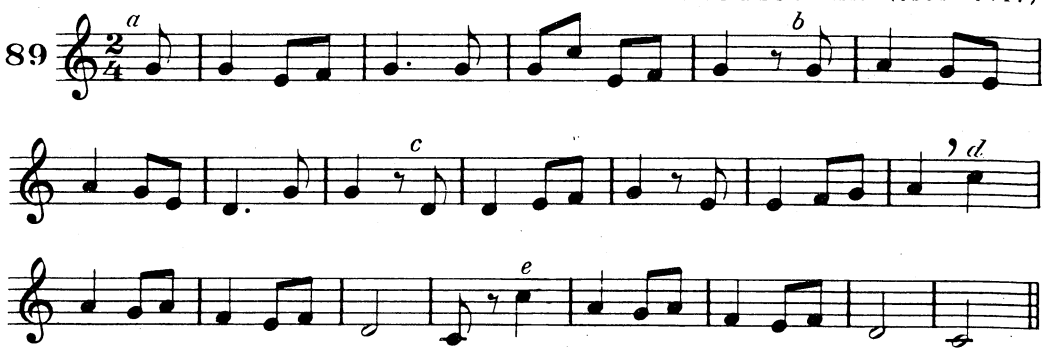


EXERCICES



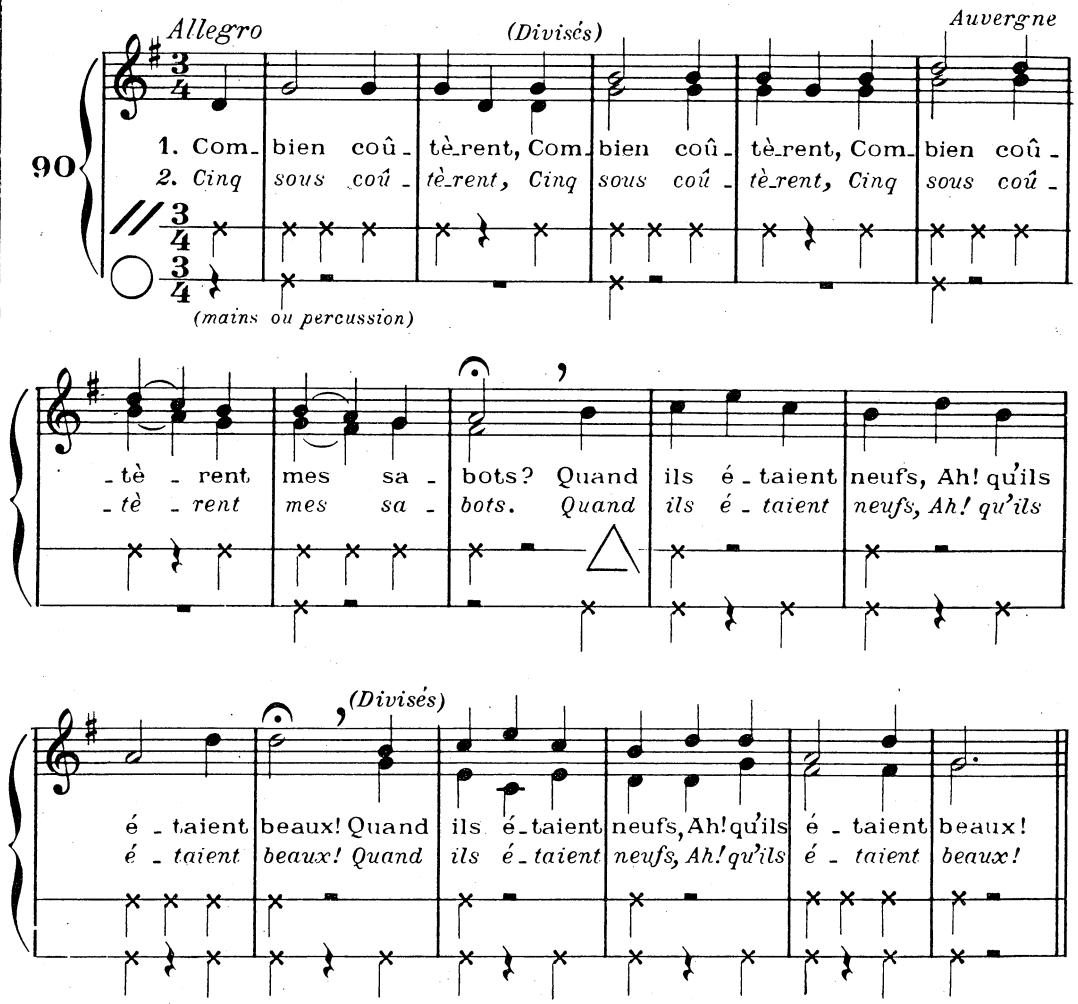
MENDELSSOHN (1809 - 1847)

89



COMBIEN COÛTÈRENT MES SABOTS?

90



3. Cinq sous de brides, *(bis)*
Cinq sous de brides sur mes sabots!

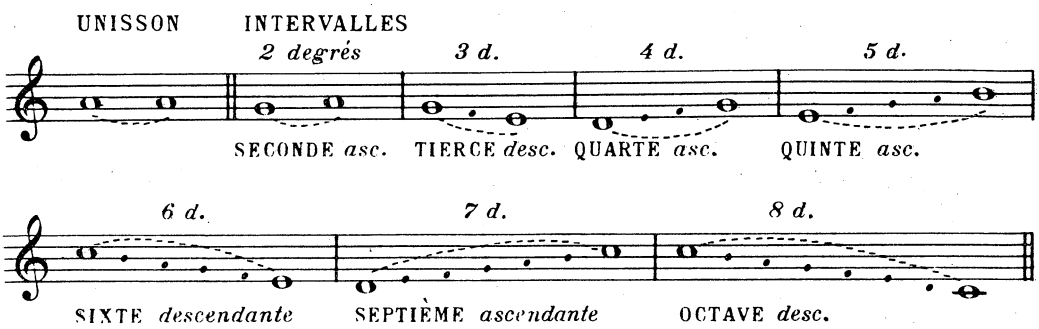
4. Cinq sous de pointes, *(bis)*
Cinq sous de pointes sur mes sabots!

12

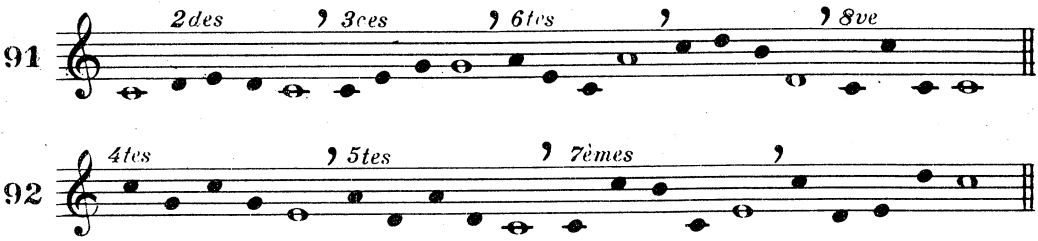
Les intervalles simples

Entre deux notes de *même nom* et placées au *même endroit* sur la portée, il n'y a pas de différence de hauteur; elles sont à l'UNISSON. Entre deux notes de *hauteur différente*, il y a un INTERVALLE.

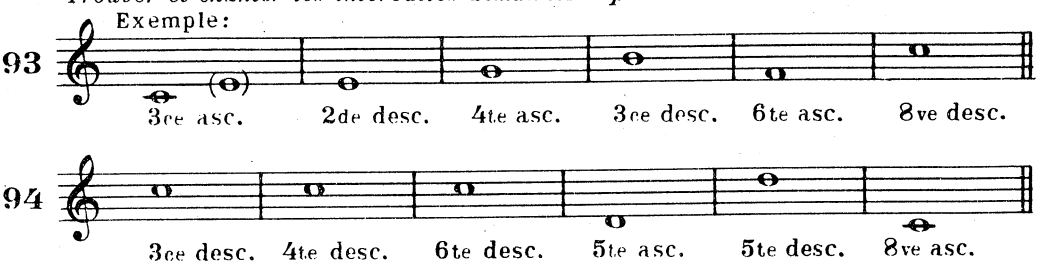
Pour qualifier un intervalle, on compte tous les degrés conjoints qu'il comprend. Le terme qu'on lui attribue mentionne le *nombre de degrés*. Voici les *intervalles simples* de la gamme de Do. On précise, pour chaque intervalle, s'il est *ascendant* ou *descendant:*

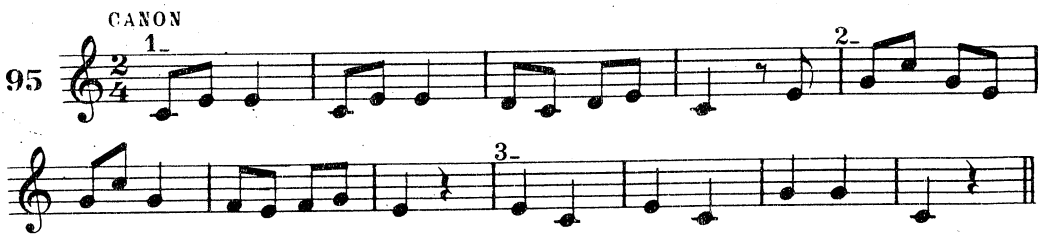


PRÉPARATION



Trouver et chanter les intervalles demandés à partir des notes:



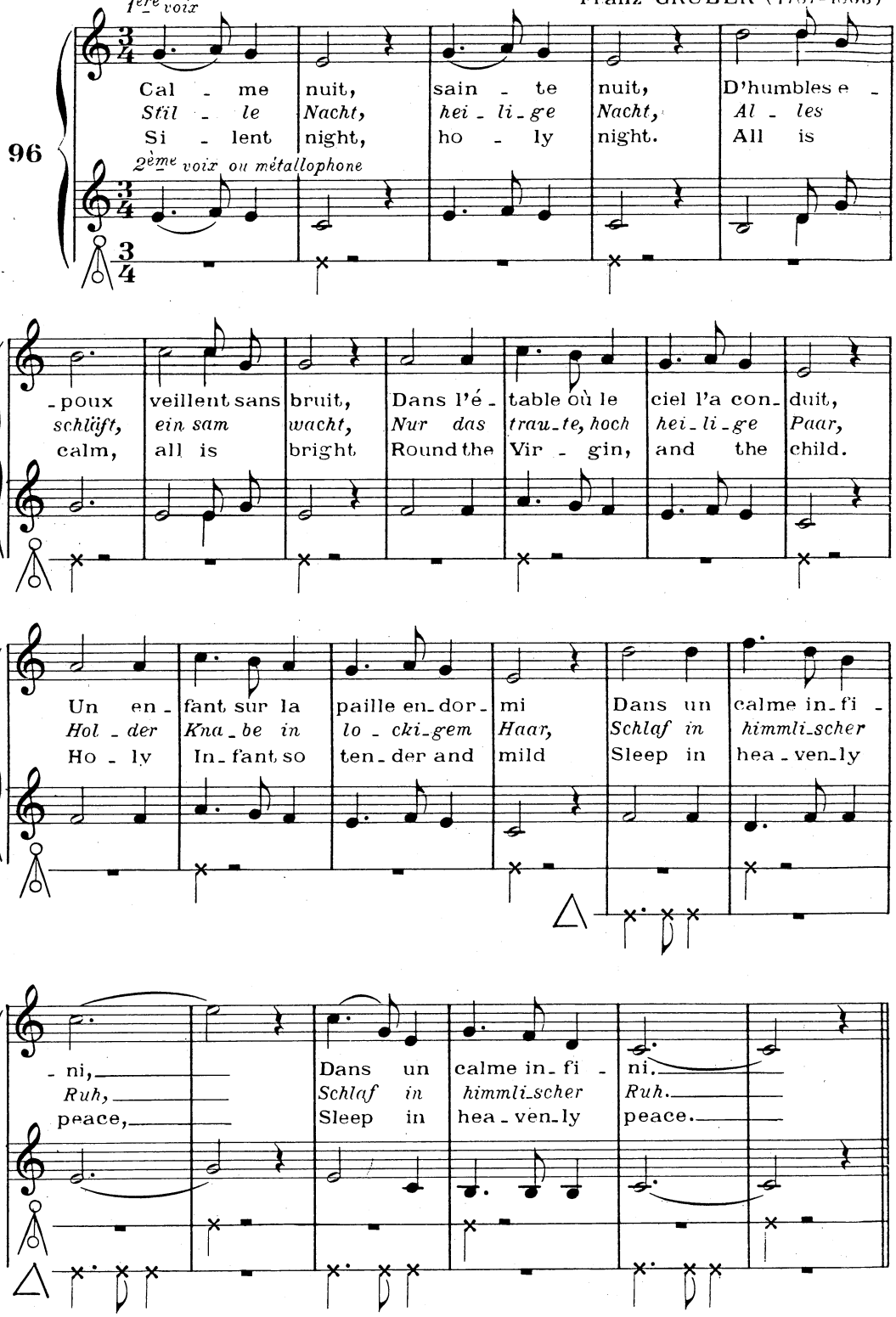


CALME NUIT

STILLE NACHT — SILENT NIGHT

Andantino

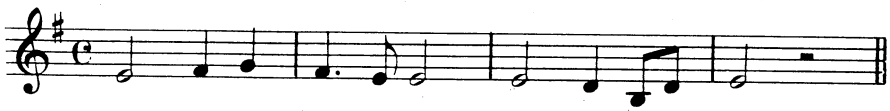
Franz GRUBER (1787-1863)



13

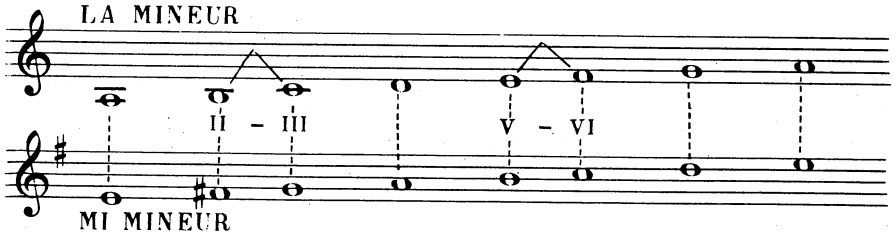
La gamme de MI mineur

Bien qu'il y ait *un dièse à la clé*, le thème ci-dessous n'est pas écrit avec la gamme de *Sol majeur*, mais avec la *gamme mineure relative* de MI MINEUR:



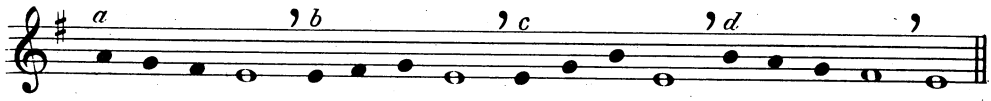
DVORAK: *Symphonie du Nouveau-Monde*

La *gamme mineure de La* (cf. p. 22) - caractérisée par ses *deux 1/2 tons* placés entre les IIe et IIIe degré, et les Ve et VIe degré - sert de modèle pour bâtir d'autres *gammes mineures:*

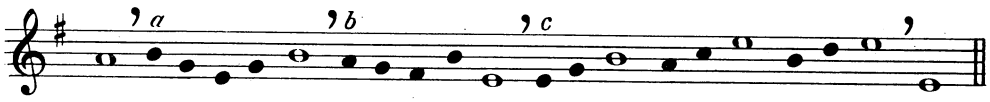


INTONATIONS

97

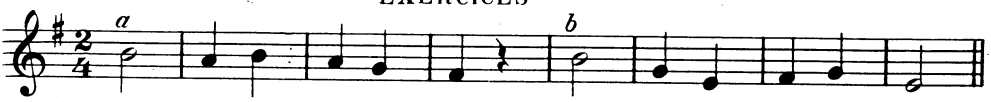


98

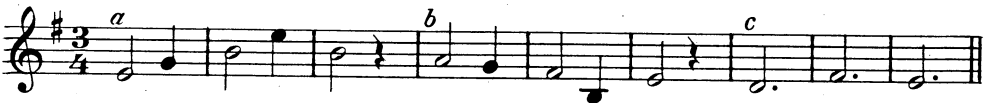


EXERCICES

99

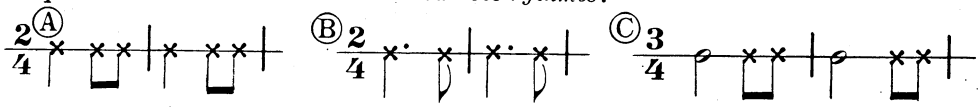


100

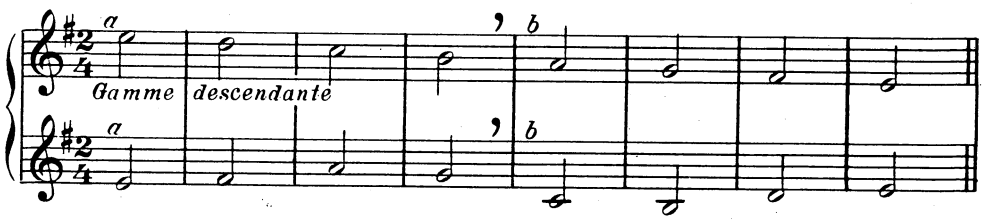


On peut travailler l'exercice nº 102 sur ces rythmes:

101

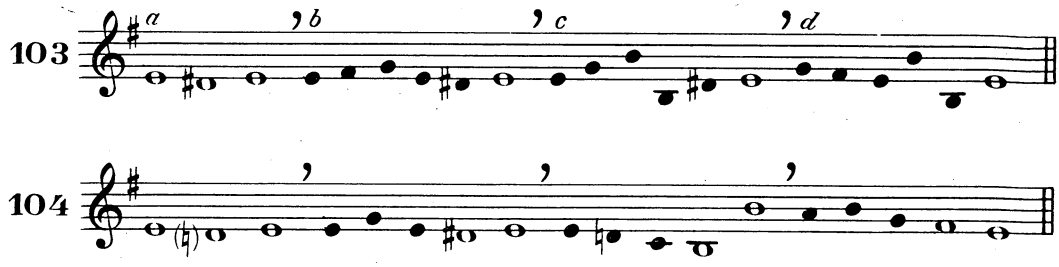


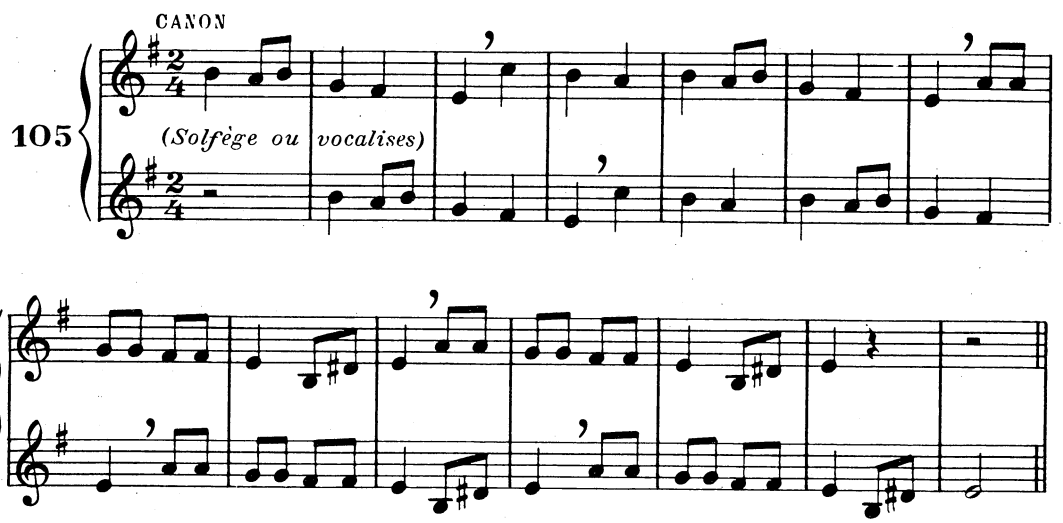
102



La *forme moderne* de MI MINEUR présente un *Ré dièse*.

INTONATIONS

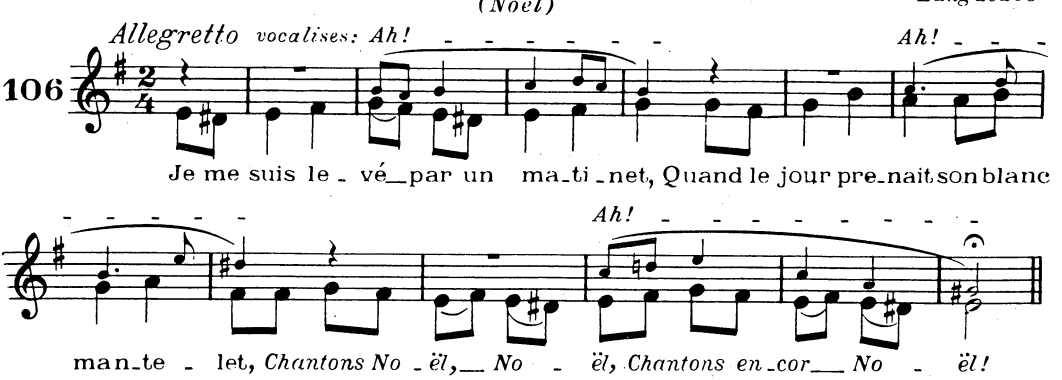




JE ME SUIS LEVÉ

(Noël)

Languedoc



2

J'ai pris mon hautbois et mon flageolet,
Guillaumet sa viole avec son archet.
Chantons Noël, Noël,
Chantons encor Noël!

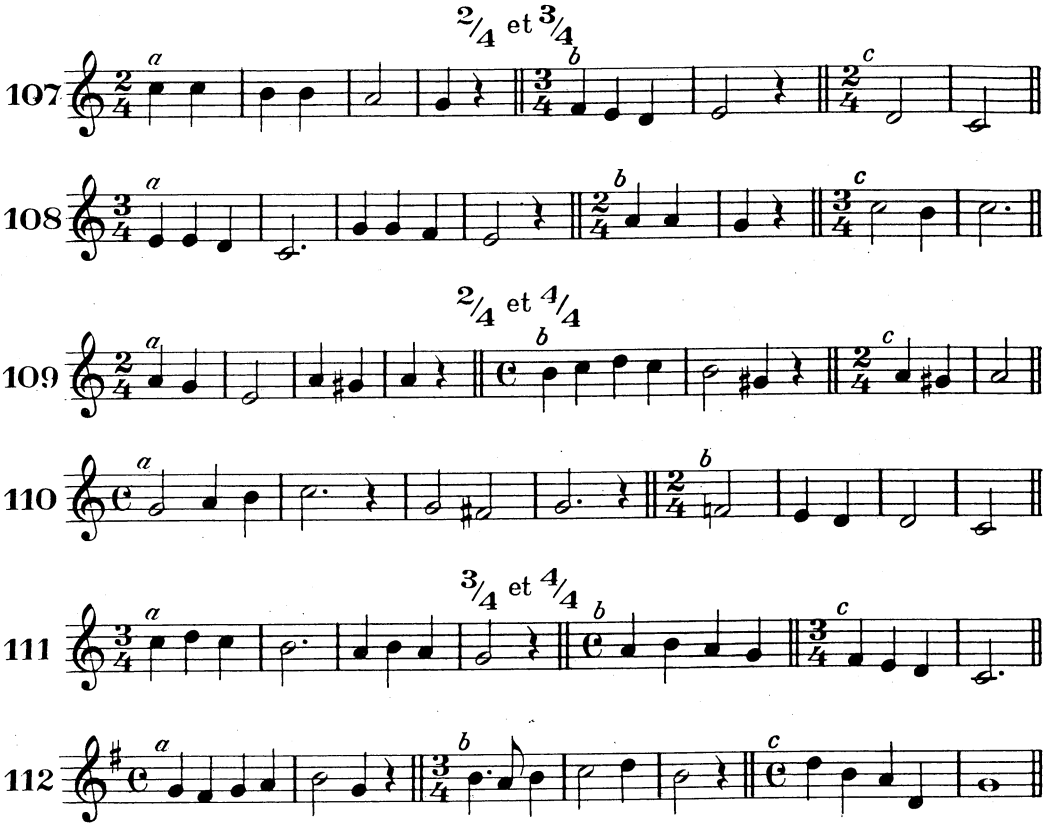
3

– Venez pastourels; à cet angelet,
Nous allons offrir un chant nouvelet.
Chantons Noël, Noël,
Chantons encor Noël!

14

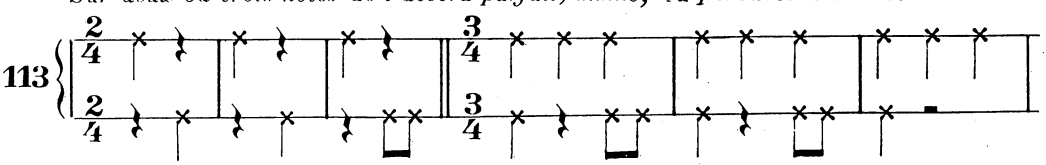
Sur des changements de mesure

Il arrive que l'on rencontre successivement, dans le même chant, différentes mesures. Sauf indication contraire, les *temps* ont la *même durée (noire = noire)*, et la *cadence* demeure la même.

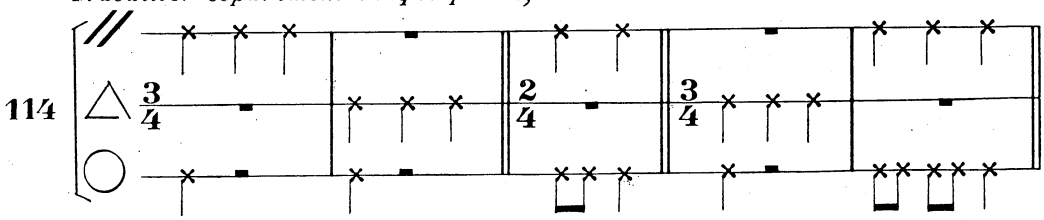


POLYRYTHMIE

Sur deux ou trois notes de l'accord parfait; mains, ou percussion ad lib.



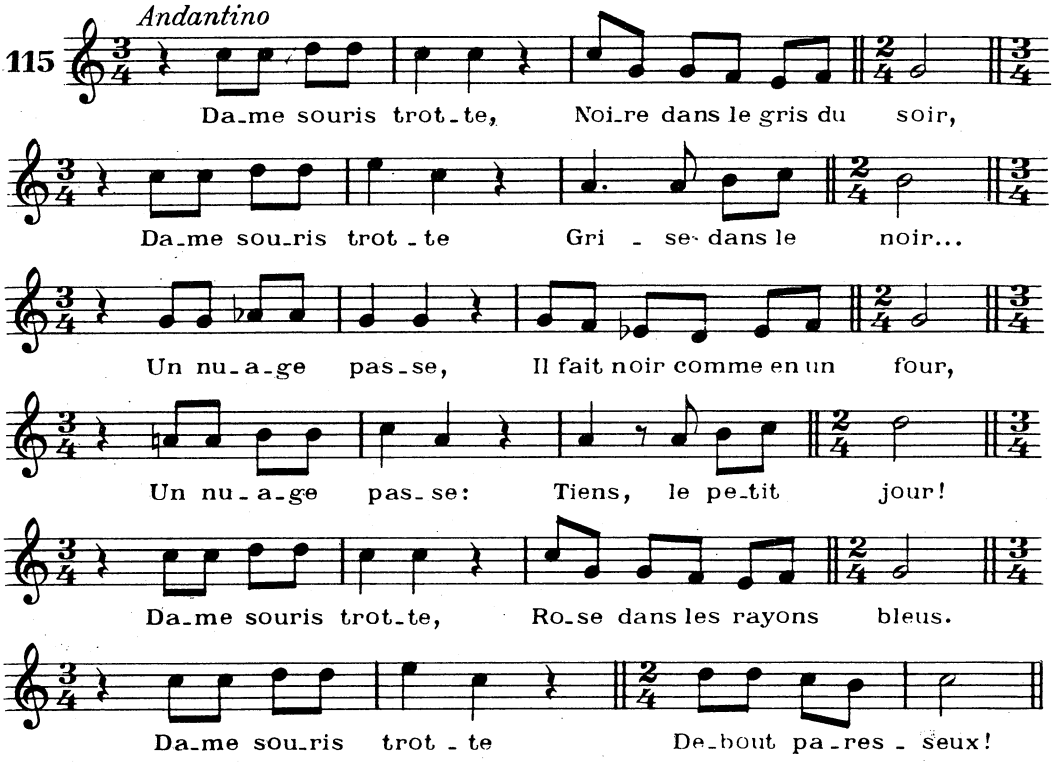
Travailler séparément chaque partie, avant de les associer.



DAME SOURIS

Poésie de VERLAINE

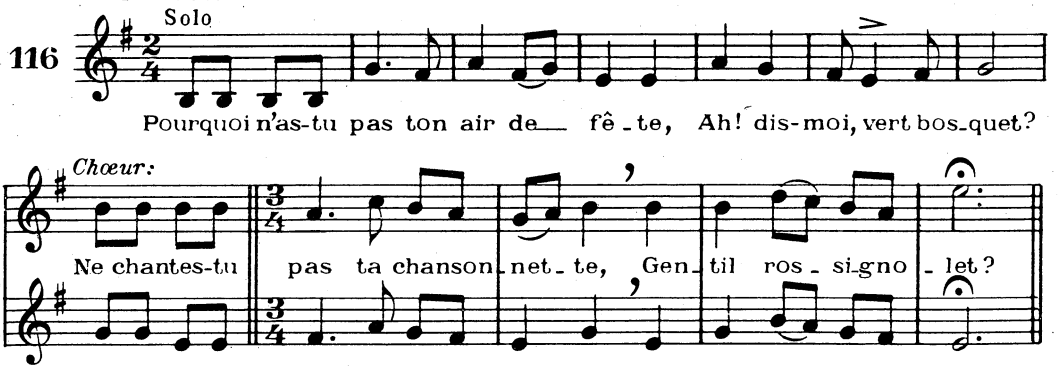
115 *Andantino*



POURQUOI N'AS-TU PAS?

Russie

116 *Moderato* Solo



1

-Pourquoi n'as-tu pas ton air de fête,
Ah! Dis-moi, vert bosquet?
Ne chantes-tu pas ta chansonnette,
Gentil rossignolet?

2

- Je n'ai plus de voix, j'ai de la peine,
Car je suis prisonnier.
Et j'essaie en vain d'ouvrir mes ailes,
Je ne peux plus voler...

3

Je suis prisonnier du maudit piège
Que l'homme avait posé.
Je ne peux aller chercher des graines,
Je n'ai rien à manger...

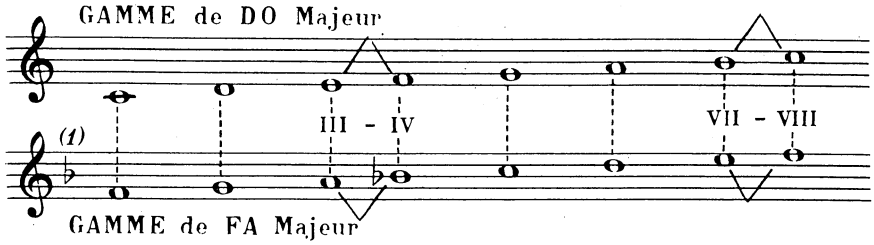
4

- Gentil rossignol, n'aie plus de peine,
Je viens te délivrer.
Retourne au bosquet, va sur le chêne,
Recommence à chanter.

15

La gamme de FA majeur

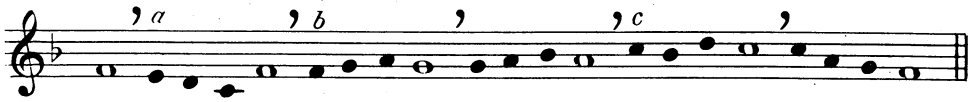
La gamme de DO sert aussi de modèle à une autre gamme majeure dont la *tonique* est FA:



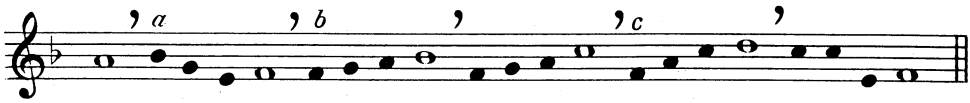
Pour qu'il y ait un *1/2 ton* entre les III^e^ et IV^e^ degré, il faut *abaisser* le SI par un *bémol*. Ce bémol, qui affecte *tous les Si* d'un morceau en FA MAJEUR, constitue l'*armure* de ce ton. On le met à la clé *(1)*.

PRÉPARATION

117

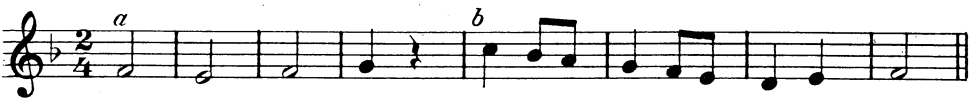


118

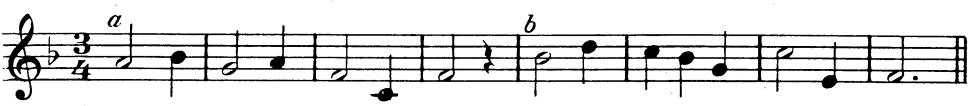


EXERCICES

119



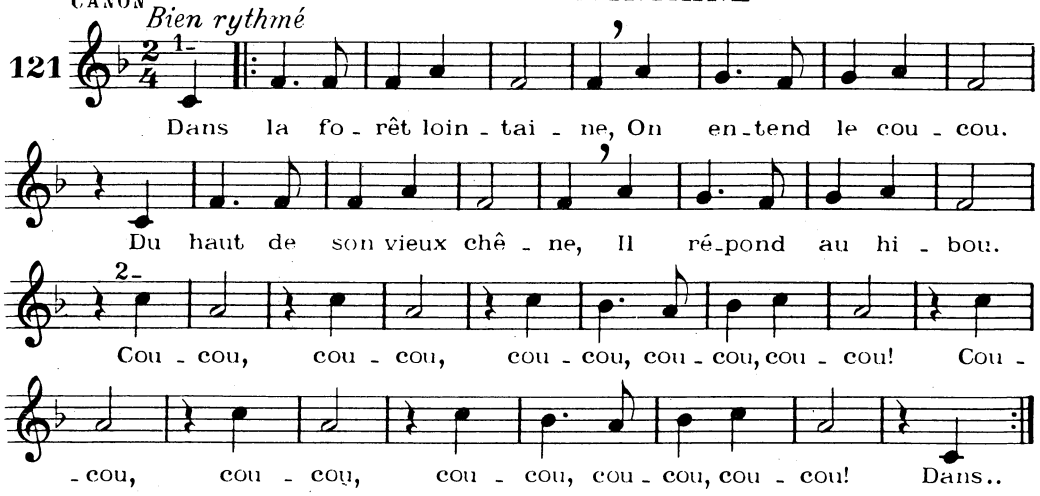
120



DANS LA FORÊT LOINTAINE

CANON *Bien rythmé*

121



4. — CHANTEURS A LA COUR

Ce tableau de Roberti (Gal. nat. de Londres) représente des chanteurs s'accompagnant au luth et interprétant un Air de Cour.

Sur la table, une flûte droite posée sur une petite viole qui a gardé la forme primitive du rebec ; à droite, deux recueils que l'on peut supposer contenir les œuvres de Jacob Clemens (1510-1560) et de Nicolas de La Grotte (1524-1595).

Plus tard, Guédron, compositeur du roi Henri IV et auteur de Ballets de Cour, écrira également de nombreux Airs de Cour.

Photo Giraudon-Anderson.

5. — CHANTEURS DE RUE

(Tableau de Jordaens [1593-1678]. Musée de Madrid)

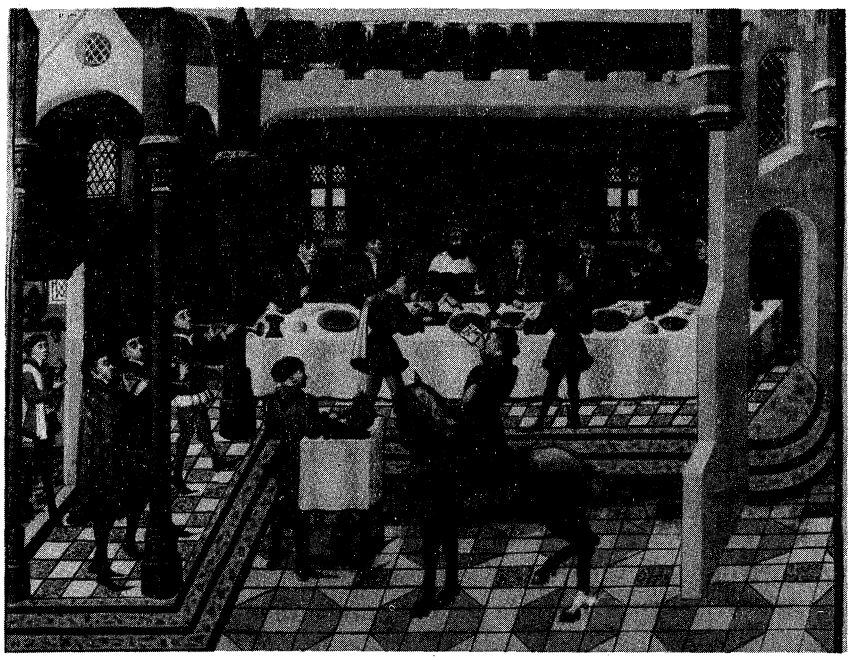
Si les Airs de Cour sont l'apanage de la noblesse et de la bourgeoisie, le peuple se réserve les chants de métiers, les complaintes et ces Vaudevilles dont Boileau dit :

« D'un trait de ce poème en bons mots si fertile,
« Le Français, né malin, formà le Vaudeville.
« Agréable indiscret, qui, conduit par le chant,
« Passe de bouche en bouche et s'accroît en marchant. »

Le créateur du Vaudeville est un ouvrier de Vire, Olivier Basselin (xv[e] siècle). Ses chansons satiriques franchirent rapidement le Val de Vire et se répandirent dans tout le pays sous nom de Vaudevilles, déformation de Vaux-de-Vire.

Cette gravure représente des chanteurs de rue, le regard tourné vers les fenêtres d'où les écoutent les bourgeois, qui vont leur lancer quelques sols.

Photo Giraudon-Alinari.



6. — Un Entremets

Au cours des banquets offerts aux nobles invités, et entre les plats ou mets, prennent place des entremets, concerts et représentations avec personnages costumés. Les chroniques de Mathieu d'Escouchy relatent qu'à l'occasion de la venue du duc de Bourgogne à Lille, en 1450, « on fit dans le pâté une imitation de chasse, avec gens qui glapissaient comme des lévriers, qui huaient les valets de chiens et les braconniers et qui sonnaient des trompes... Par cette chasse fut parfait et accompli tout l'entremets... ».

Ici, l'entremets rassemble un cavalier déclamant et trois joueurs de bombarde, sorte de hautbois grave pouvant mesurer jusqu'à deux mètres.

Photo Bibl. Nat.

7. — Débuts de la Polyphonie

(Détail de la Procession à Venise : tableau de Gentile Bellini - 1429-1507)

Bien que l'Eglise, sous l'autorité de Grégoire le Grand, entende conserver au chant liturgique sa forme monodique, les premières tentatives de chant polyphonique sont l'œuvre du clergé.

Sur cette gravure, on voit des clercs chantant en chœur, accompagnés par la harpe, la viole et le luth à manche court.

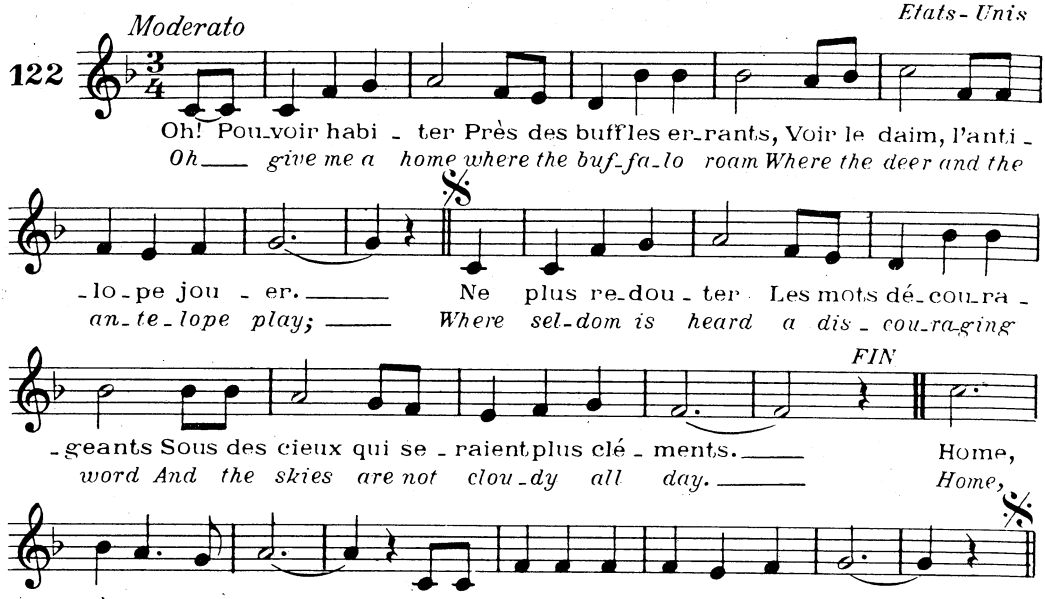
Photo Giraudon-Anderson.

HOME DANS LE RANCH

HOME ON THE RANGE

Etats-Unis

122 *Moderato*

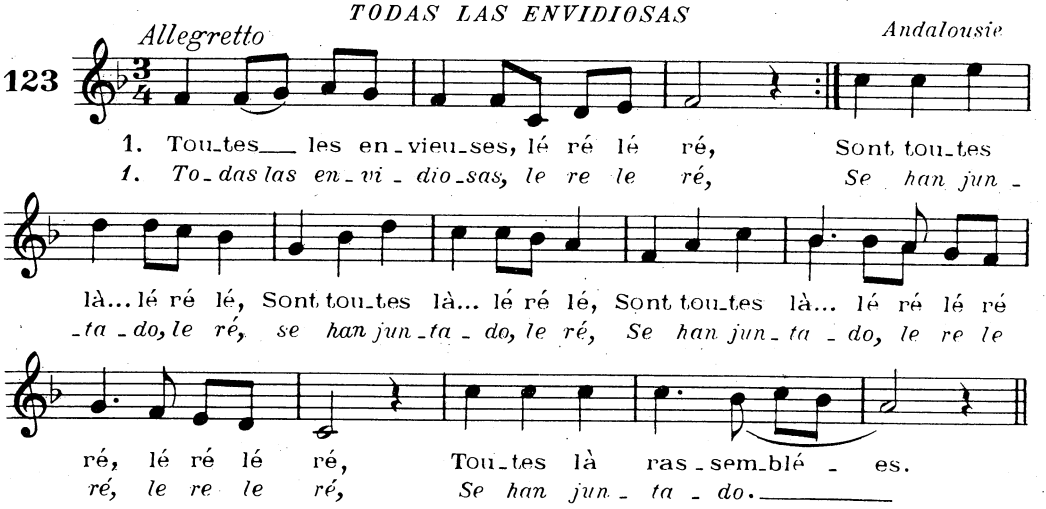


TOUTES LES ENVIEUSES

TODAS LAS ENVIDIOSAS

Andalousie

123 *Allegretto*



2. Pour manger une bourrique
Qui n'avait pas... qui n'avait pas d'oreilles.

2. A comerse un borrico
Desorejado.

3. La bourrique était maigre,
Elles étaient trop... elles étaient trop nombreuses.

3. El borrico era poco,
Ellas son muchas.

4. Et les vieilles chouettes
Sur leur faim sont... sur leur faim sont restées!

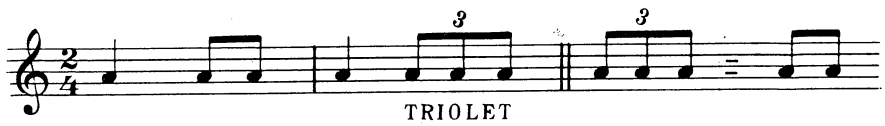
4. Se han quedado con hambre
Las avechuchas.

16

Le triolet

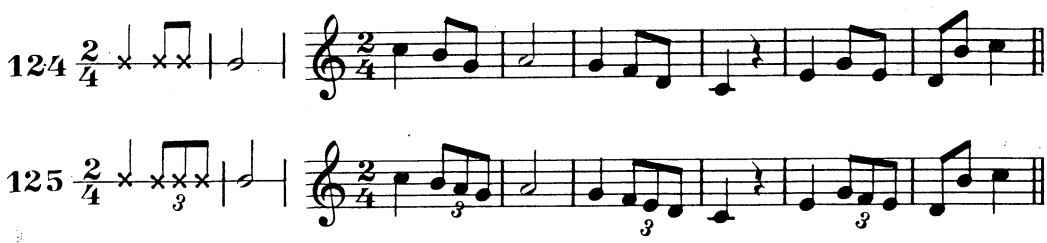
Chacun des temps d'une *mesure simple* à $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ et $\frac{4}{4}$ est *binaire*, c'est-à-dire *divisible par 2* : **1** noire = **2** croches.

Un groupe de *3 croches*, placé dans un temps d'une mesure simple, constitue un TRIOLET. Il est indiqué par le *chiffre 3:*

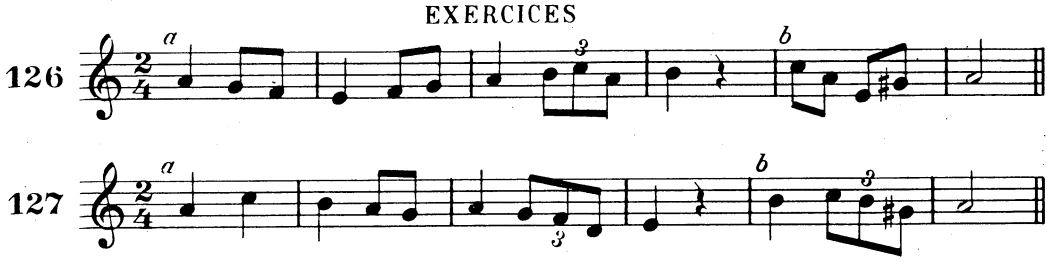


TRIOLET

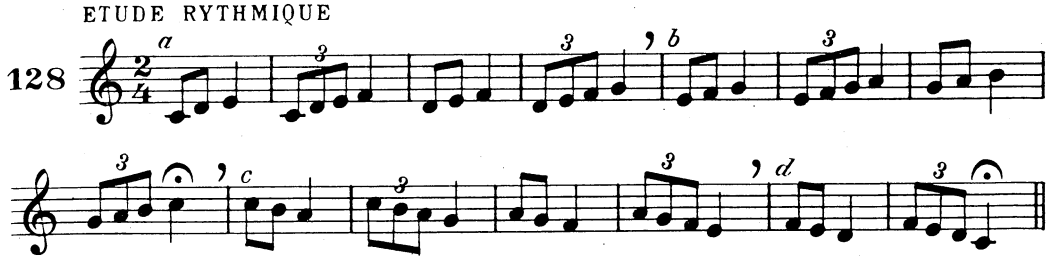
PRÉPARATION



EXERCICES

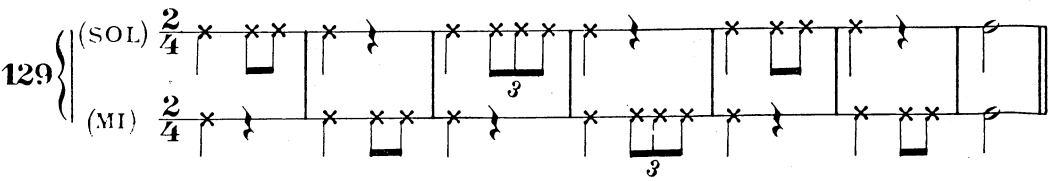


ETUDE RYTHMIQUE



RYTHMES ALTERNÉS

Sur deux notes (SOL-MI; ou LA-FA); *avec mains ou percussion ad lib.*



130 $\frac{3}{4}$

131 $\frac{3}{4}$

AIR DE TROUVÈRE *(transcription)* — COLIN MUSET *(13e s.)*

132 $\frac{3}{4}$

PRINTEMPS

Andantino — *Rouergue*

133 $\frac{2}{4}$

Il est là-bas au fond des bois Un oi-seau qui chan-te. Chante la

nuit comme le jour, Au fond des bois, entendez-vous le cou-cou qui chan-te? Au fond des

bois, enten-dez-vous Chan-ter le cou-cou, Chan-ter le cou-cou?

1

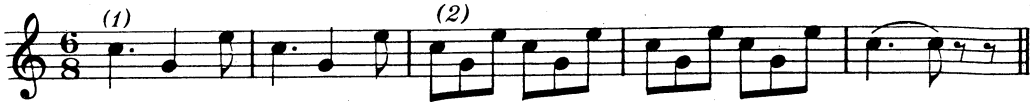
Il est là-bas, au fond des bois,
Un oiseau qui chante. } *bis*
Chante la nuit comme le jour.
Au fond des bois, entendez-vous
Le coucou qui chante?
Au fond des bois, entendez-vous
Chanter le coucou? *(bis)*

2

Là-bas, là-bas, près du ruisseau,
Des oiseaux vont naître. } *bis*
C'est dans le nid d'un passereau.
Entendez-vous, près du ruisseau,
Dans le tronc d'un frêne,
Entendez-vous, près du ruisseau,
Chanter des oiseaux? *(bis)*

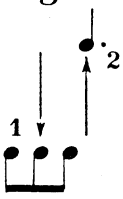
17

La mesure à $\frac{6}{8}$

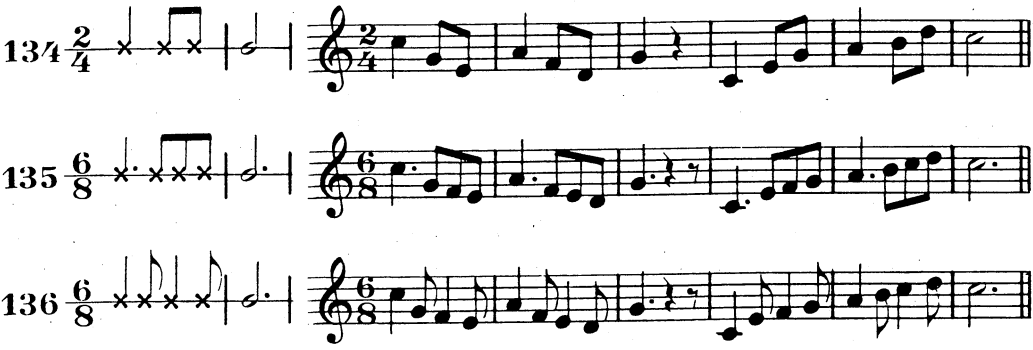


BEETHOVEN: *Symphonie pastorale*

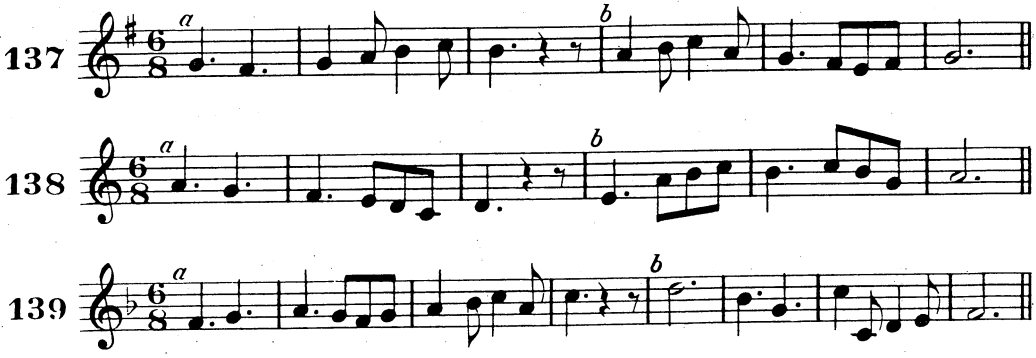
Cet appel de bergers que BEETHOVEN a placé dans la *Symphonie pastorale* fait apparaître deux groupes de *3 croches* dans chaque mesure *(2)*. Cette *division ternaire du temps* est *habituelle* à la mesure $\frac{6}{8}$, qui se bat à *2 temps* comme la mesure à $\frac{2}{4}$. Mais chaque temps a la valeur d'une *noire pointée* *(1)* ou de *3 croches*. Le temps est *ternaire*. La mesure est dite *composée*.



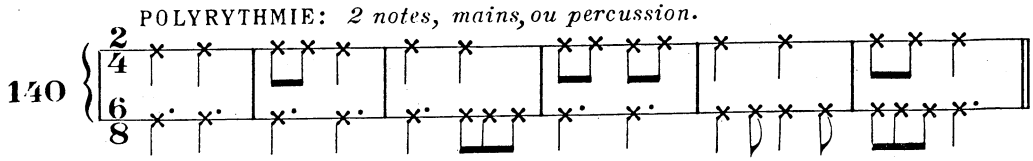
PRÉPARATION



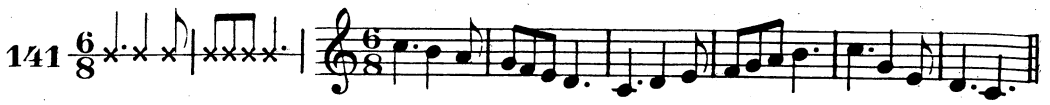
EXERCICES



POLYRYTHMIE: *2 notes, mains, ou percussion.*



141

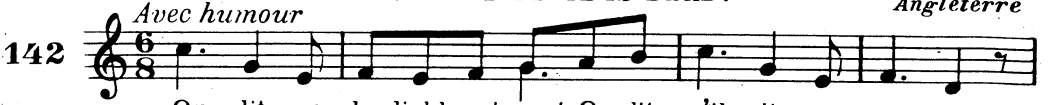


ON DIT QUE LE DIABLE EST MORT!

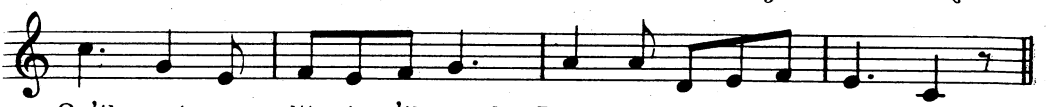
SOME SAY THE DEVIL IS DEAD!

Angleterre

142 *Avec humour*



On dit que le diable est mort, On dit qu'il vit en - co - re,
Some say the de - vil is dead, Some say h'is hard -



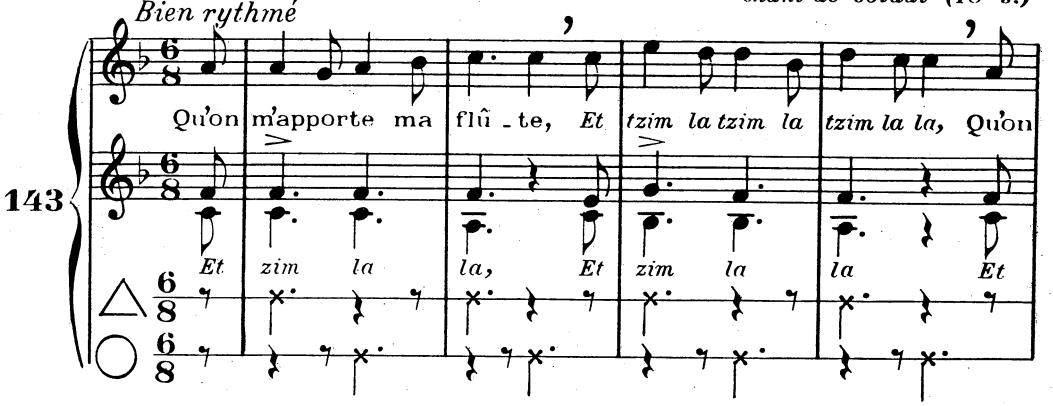
Qu'il est au lit et qu'il mord Dans un gros su - cre d'or - ge.
Some say he is sick in bed, Ea - ting su - ga - ry bar - ley.

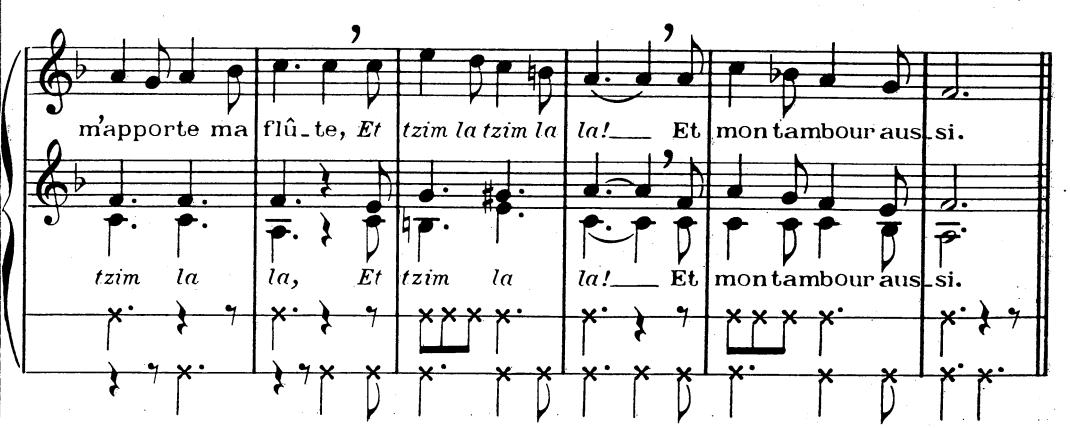
LE TAMBOURINEUR

chant de soldat (18e s.)

Bien rythmé

143





2. Pour aller à la guerre *(bis)*
Servir le roi Louis.

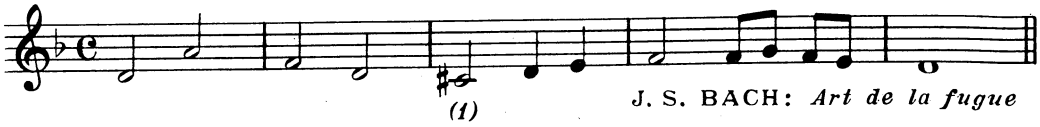
3. S'il payait mieux ses drilles *(bis)*
Il serait mieux servi.

4. Il gagnerait des villes, *(bis)*
Et des châteaux aussi.

5. Il marierait ses filles *(bis)*
A de fort bons partis.

18

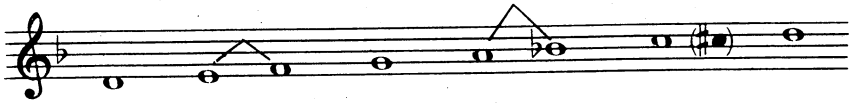
La gamme de RÉ mineur



J. S. BACH: *Art de la fugue*

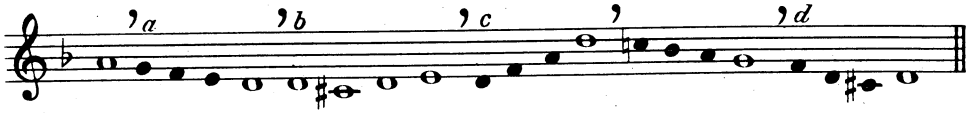
(1)

Ce thème de J. S. BACH est écrit, non pas en *Fa majeur*, bien qu'il ait un *bémol à la clé*, mais en RÉ MINEUR, *ton relatif* de *Fa majeur*. J. S. BACH utilise déjà la *forme moderne* de cette gamme, avec un DO DIÈSE *(1)*:

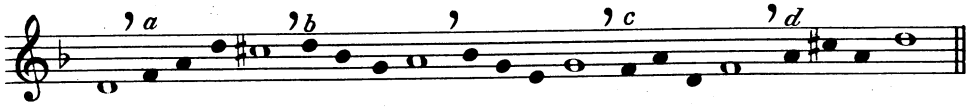


INTONATIONS

144

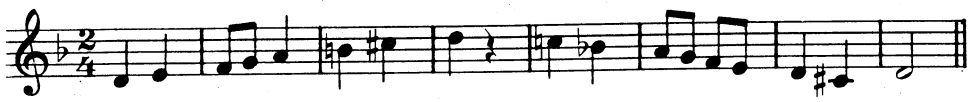


145

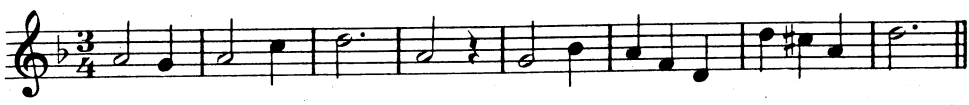


EXERCICES

146



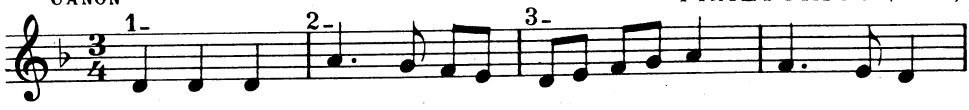
147

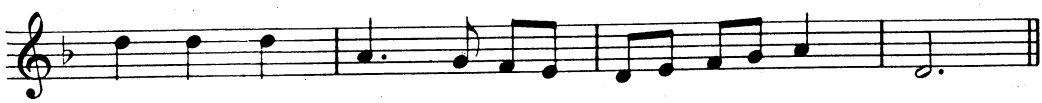


CANON

PRAETORIUS *(16e s.)*

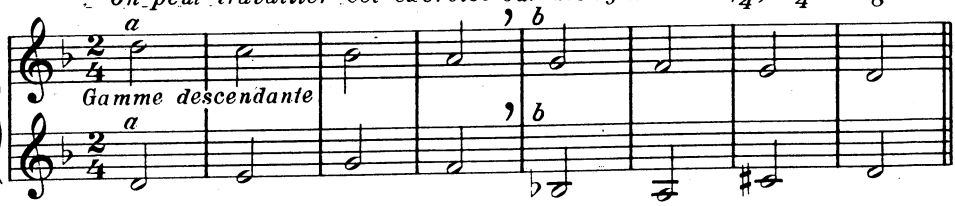
148





On peut travailler cet exercice sur des rythmes à 2/4, 3/4 et 6/8 :

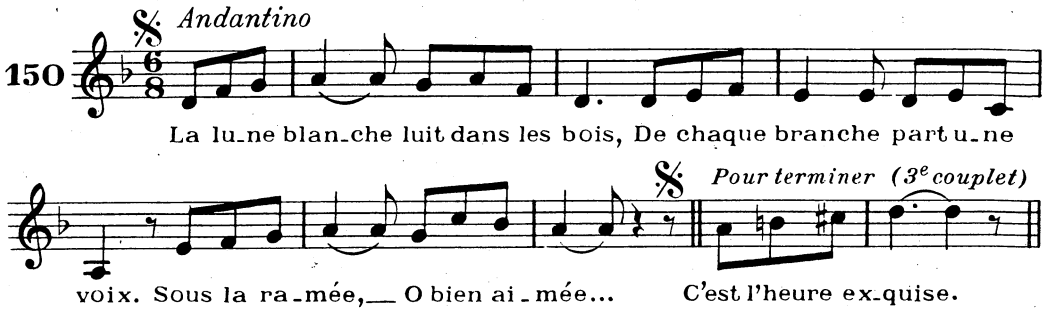
149



LA LUNE BLANCHE

Poésie de VERLAINE

150 *Andantino*



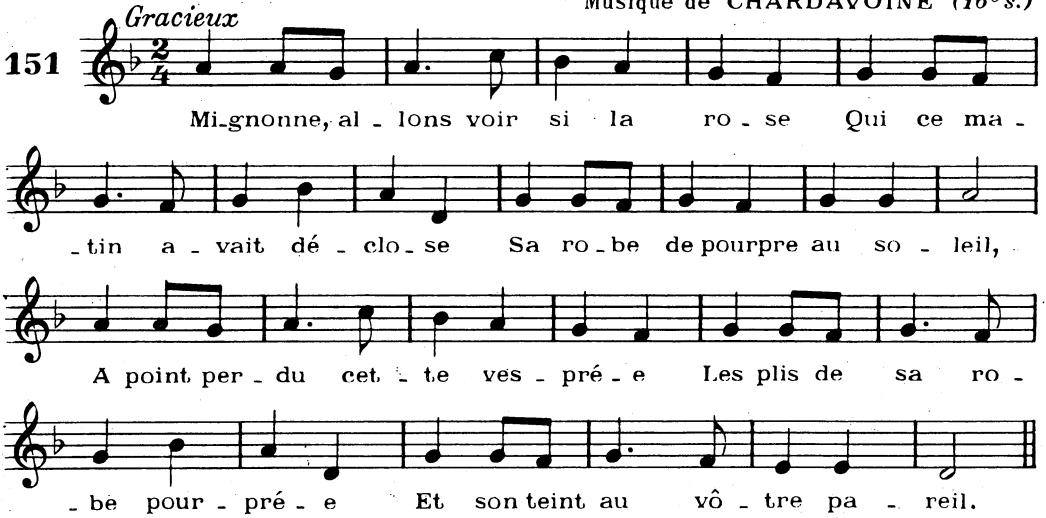
2. L'étang reflète
Profond miroir
La silhouette
Du saule noir
Où le vent pleure...
Rêvons, c'est l'heure.

3. Un vaste et tendre
Apaisement
Semble descendre
Du firmament
Que l'astre irise...
C'est l'heure exquise.

MIGNONNE, ALLONS VOIR SI LA ROSE

Poésie de RONSARD — Musique de CHARDAVOINE *(16e s.)*

151 *Gracieux*



2

Las! voyez comme en peu d'espace,
Mignonne, elle a dessus la place,
Las! Las! ses beautés laissé choir!
Ah! vraiment marâtre nature,
Puisqu'une telle fleur ne dure
Que du matin jusques au soir.

3

Donc, si vous me croyez, mignonne,
Tandis que votre âge fleuronne
En sa plus verte nouveauté,
Cueillez, cueillez votre jeunesse:
Comme à cette fleur la vieillesse
Fera tenir votre beauté.

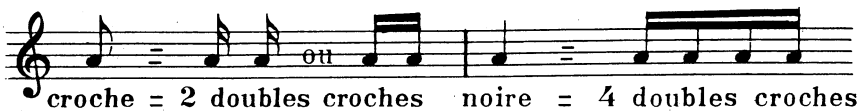
On dit que le duc de Guise fredonnait cet air en allant dans la chambre du château de Blois où l'attendaient les assassins à la solde du roi Henri III.

19

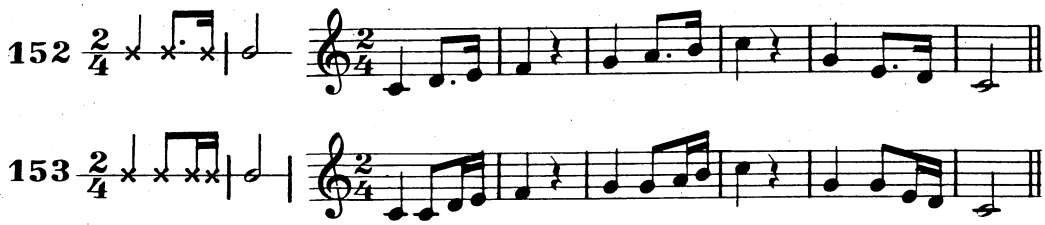
La double croche

La DOUBLE CROCHE - qui présente un *double crochet*, d'où son nom - vaut la *moitié* de la *croche.* Il y a *4 doubles croches* dans *1 noire.*

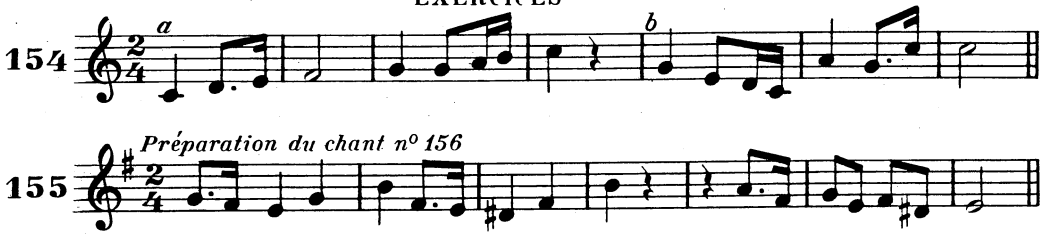
Lorsqu'il y a plusieurs doubles croches dans un temps, elles sont généralement réunies par une *double barre:*



PRÉPARATION

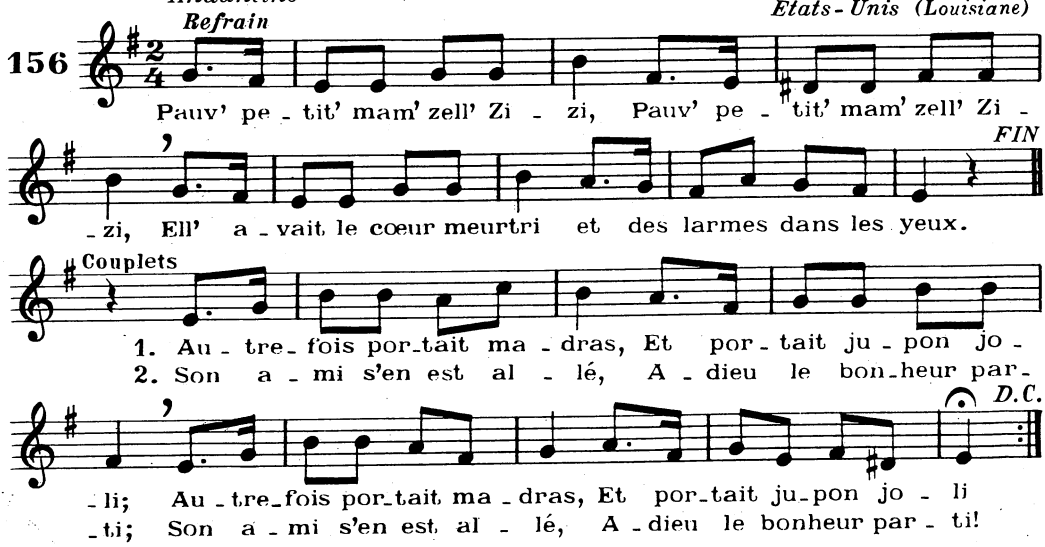


EXERCICES



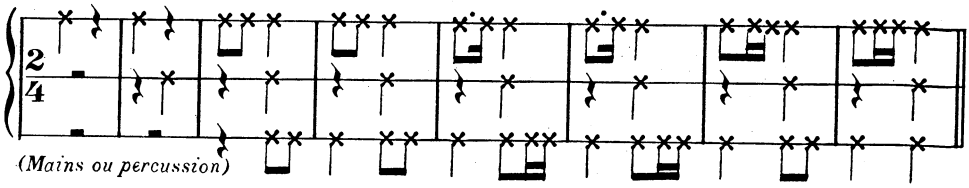
Andantino MAM'ZELLE ZIZI

Etats-Unis (Louisiane)



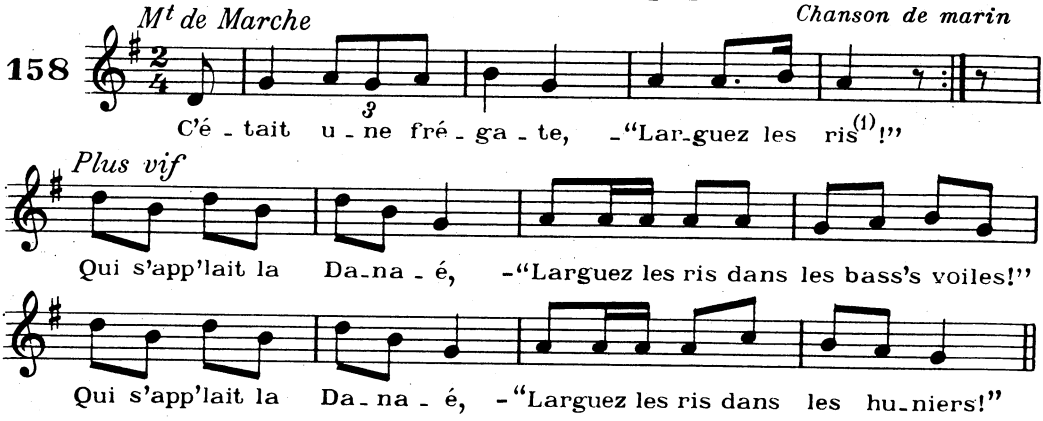
DANSE RITUELLE *(Polyrythmie)* — *Afrique: Moyen-Congo*

157



C'ÉTAIT UNE FRÉGATE

158 *Mt de Marche* — *Chanson de marin*



2. Allait faire campagne
-"Larguez les ris!" } *bis*
Sur les côtes de Guinée...

3. Dans sa premièr' campagne,
-"Larguez les ris!" } *bis*
La frégate a bien été...

4. Dans sa deuxièm' campagne,
-"Larguez les ris!" } *bis*
Un bas-fond elle a touché.

5. Dans sa troisièm' campagne,
-"Larguez les ris!" } *bis*
Loin du port elle a coulé.

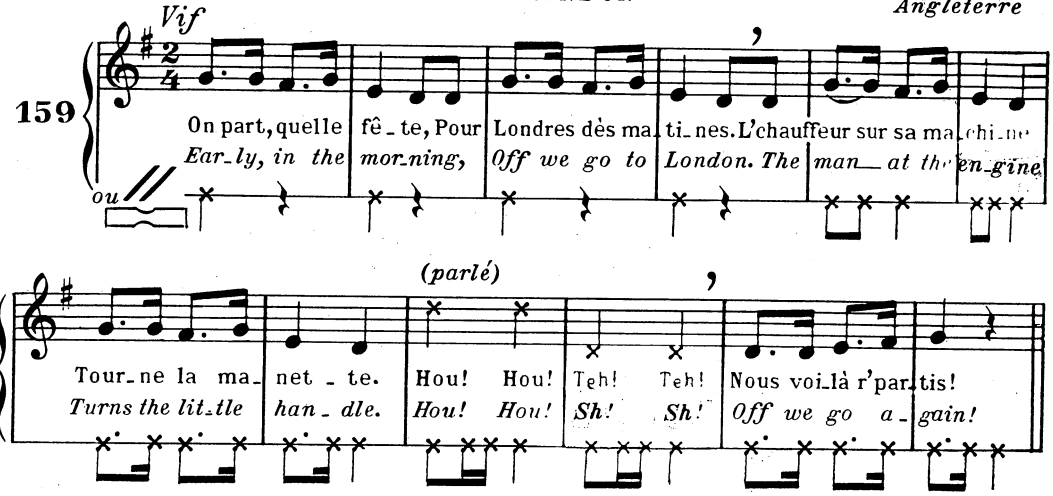
(1) ris = *bande longitudinale de la partie inférieure de la voile, qui sert à la replier sur la vergue.*

EN ROUTE POUR LONDRES

GOING TO LONDON

Angleterre

159 *Vif*



20

Sur des rythmes de danse

MIE JEANNETON

Dauphiné

Vif

160

Mi-e Jeanne-ton tant jo-li', jo-li', jo-li-e, Mi-e Jeanne-

-ton tant jo-li', jo-li', donc. Il s'est en-ga-gé ton

jo-li, jo-li, jo-li, Il s'est en-ga-gé ton jo-li gre-na-dier.

NOUS VOICI À PÂQUES

Velay

Vivace

161

(vocalises)

Nous voi-ci à Pâques, Au jo-li prin-temps, Au jo-li prin-

Ah! *Ah!*

-temps, *Si jo-li, jo-li-e.* Au jo-li printemps, *Si jo-li-e-ment.*

Ah!

1. Nous voici à Pâques
   Au joli printemps. } *bis*
   Au joli printemps,
   Si joli, jolie... (etc.)

2. Où la violette
   Fleurit dans les champs. } *bis*
   Fleurit dans les champs,
   Si joli, jolie... (etc.)

3. Jeannette, à la danse
   Va retrouver Jean. } *bis*
   Va retrouver Jean,
   Si joli, jolie... (etc.)

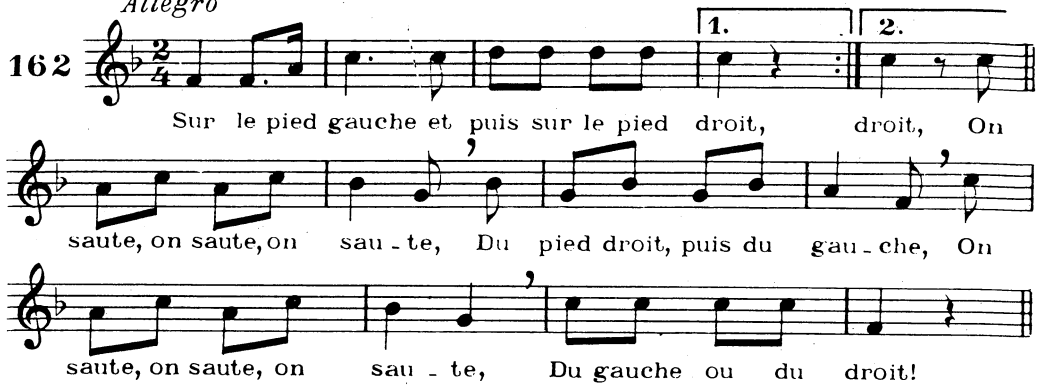
4. On fera leurs noces
   Au début de l'an. } *bis*
   Au début de l'an,
   Si joli, jolie... (etc.)

SUR LE PIED GAUCHE

Lyonnais

Allegro

162



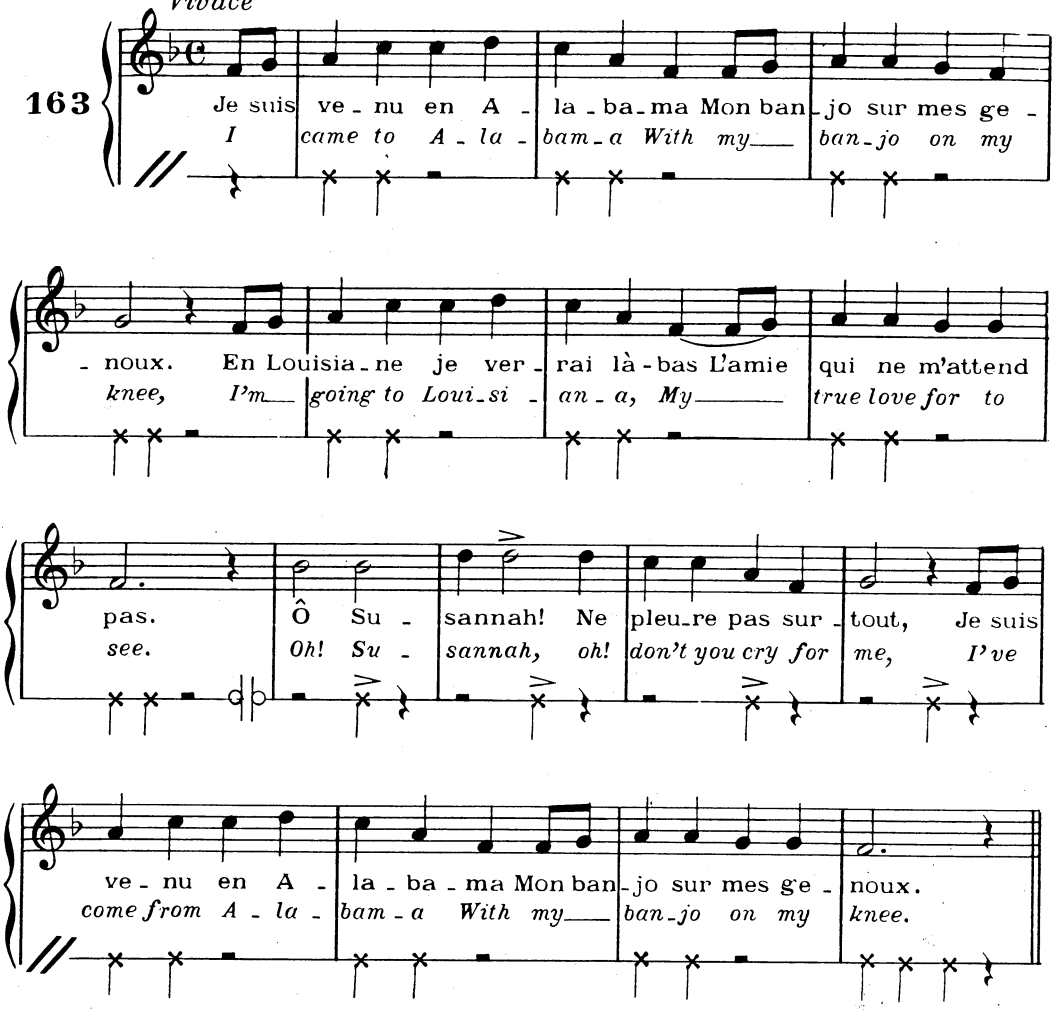
O SUSANNAH!

OH SUSANNAH!

Etats-Unis

Vivace

163



COMPLÉMENT

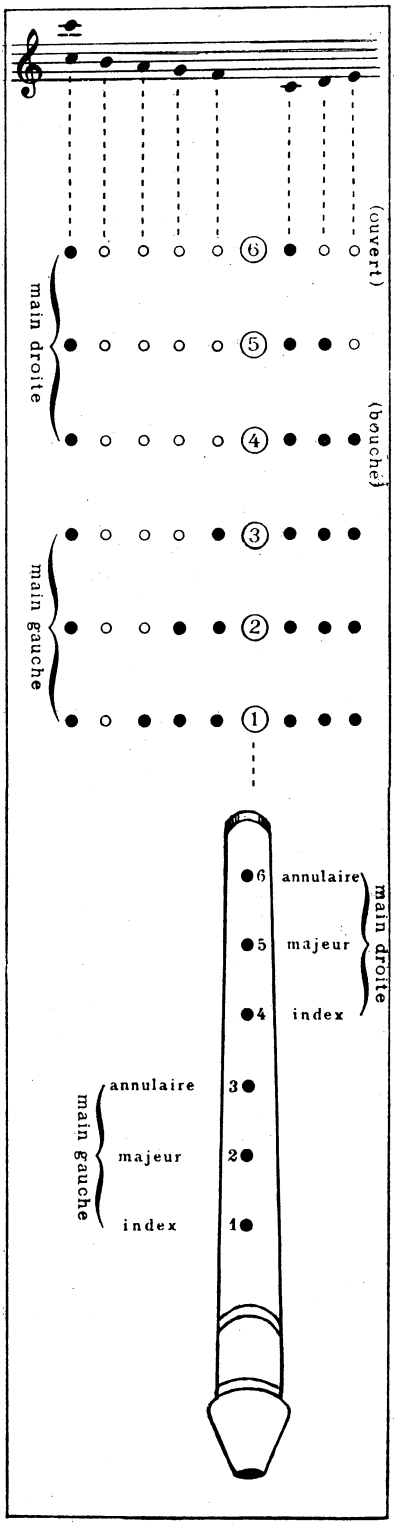
21 La Flûte douce

TABLATURE

de la

FLÛTE

à SIX TROUS



POSITION

des

DOIGTS

(Tous droits réservés pour cette présentation de la Tablature)

Flûte douce

Les conseils succincts et les exercices qui suivent doivent aider le débutant dans la pratique de l'instrument. Les exercices ne proposent que des éléments de travail simples et des doigtés faciles. Si l'élève prend goût à cette étude, il peut la poursuivre par la suite, et se perfectionner en utilisant un instrument plus complexe et une méthode plus poussée.

L'INSTRUMENT

L'*embouchure* de la flûte douce est constituée par un *bec* — visible par la *fenêtre* —, sorte de sifflet à biseau qui brise et fait vibrer l'air soufflé. Le *corps* est un tube percé de *trous latéraux* que les doigts viennent boucher pour donner les notes.

CONSEILS

La position de l'instrumentiste doit être naturelle et décontractée. La *tête* est droite mais sans raideur, les *coudes* assez près du corps. La flûte, tenue obliquement, fait avec la verticale du corps un angle variant de 40 à 50°.

Il est préférable d'avoir le *Livre* — ou la *partition* — dressé devant soi sur un pupitre, comme le font les instrumentistes dans l'orchestre, plutôt que posé sur un bureau.

Les *lèvres,* pas plus que les *dents,* ne participent pas à l'émission des sons. Les premières tiennent le bec en avant des dents et légèrement serré ; elles s'entrouvent pour la respiration.

L'attaque des sons s'effectue grâce au *coup de langue.* Elle est celle de la syllabe *du* quand on la veut plutôt douce, et de *tu* quand on la veut plus brève et plus accentuée.

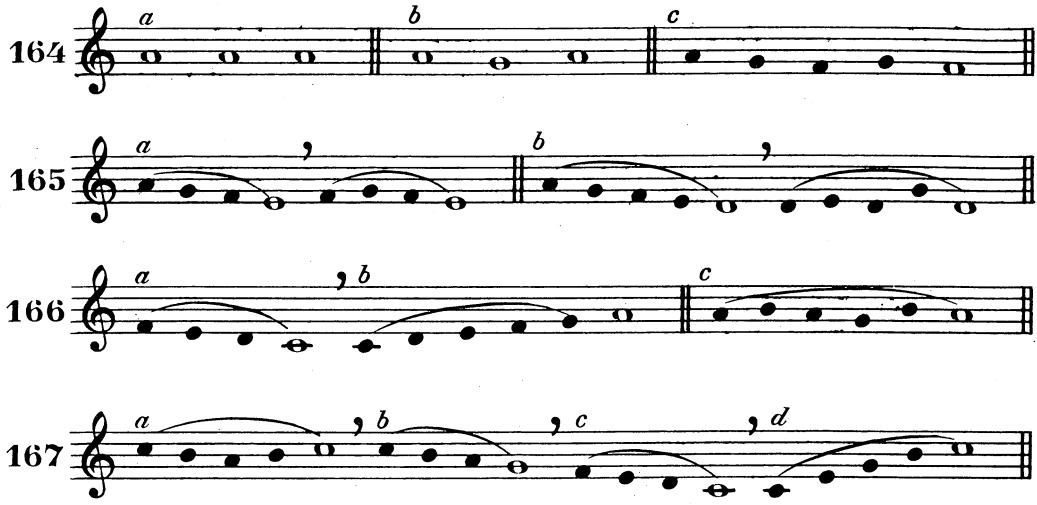
Les *trous* sont bouchés complètement, mais sans appuyer, par la dernière phalange de chaque *doigt* posée bien à plat, et non par son extrémité.

Avant de jouer, il est nécessaire de réchauffer légèrement le bec dans la main. Si la flûte siffle pendant l'exécution, il faut boucher la fenêtre d'un doigt et souffler fort pour chasser l'eau de condensation. Après avoir joué, on essuie l'intérieur avec un petit chiffon enroulé autour d'une aiguille à tricoter. Enfin, la flûte est fragile : il ne faut pas l'exposer à la chaleur ni au soleil.

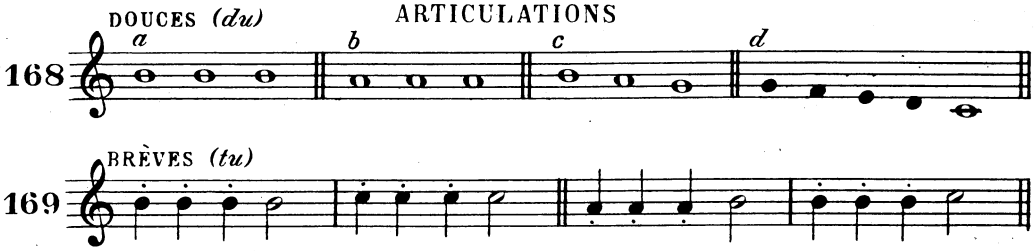
FLÛTE DOUCE

La PROGRESSION *des difficultés réalisée dans le* NOUVEAU LIVRE *pour le solfège et le chant convient à l'étude et à la pratique de la* FLÛTE DOUCE. *La plupart des exercices peuvent être joués sur l'instrument. On trouvera ici quelques textes complémentaires de* PRÉPARATION.

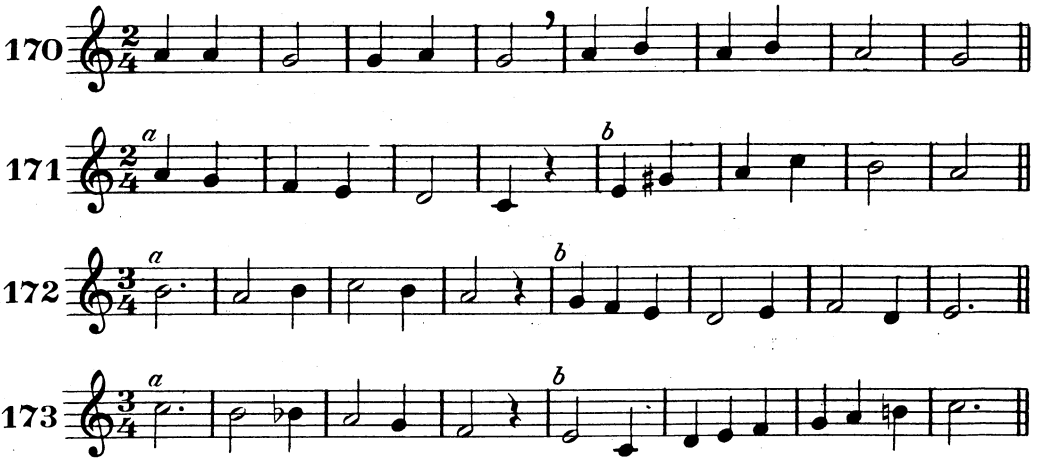
PRÉPARATION



ARTICULATIONS

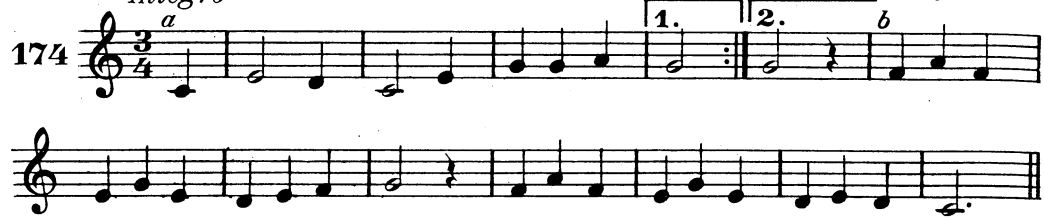


EXERCICES

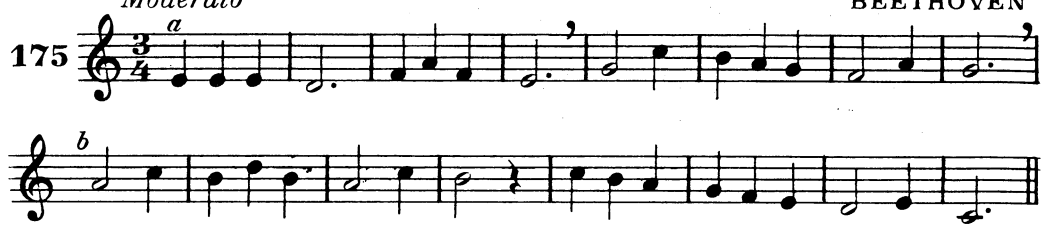


FLÛTE DOUCE

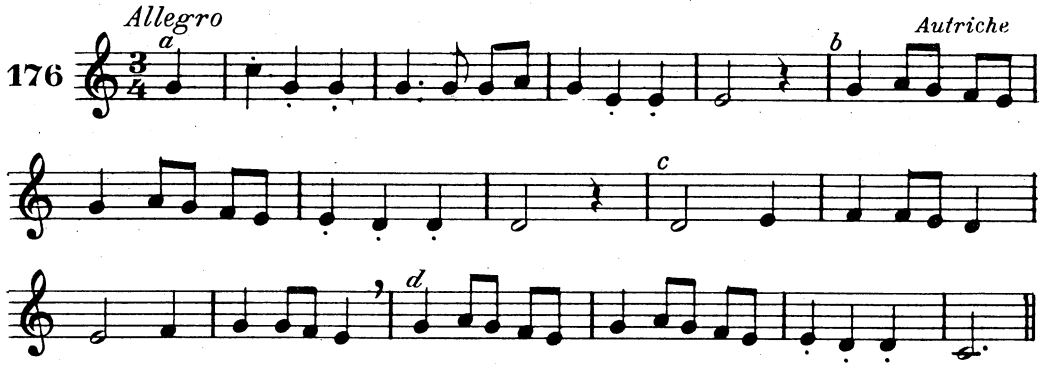
174 *Allegro* — *Pays-Bas*



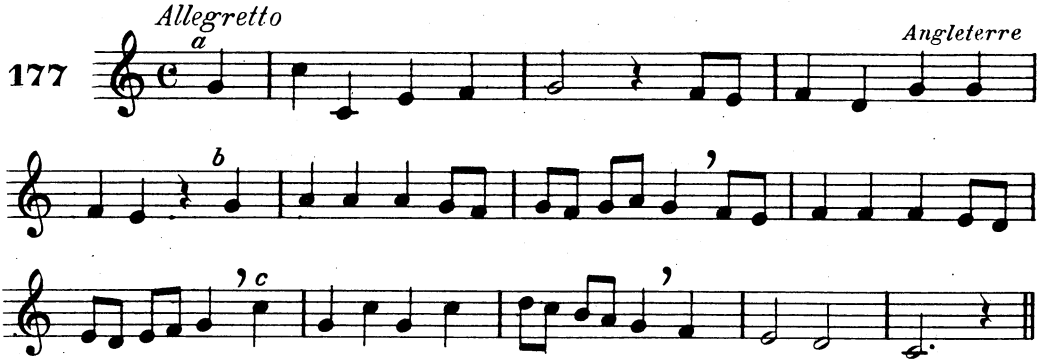
175 *Moderato* — BEETHOVEN



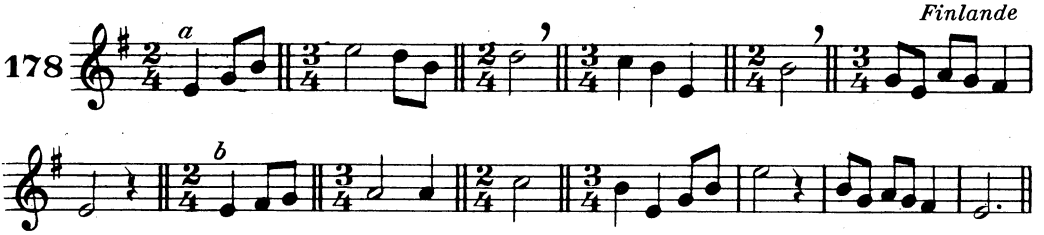
176 *Allegro* — *Autriche*



177 *Allegretto* — *Angleterre*



178 *Finlande*



La percussion

Il est intéressant parfois d'accompagner les exercices de solfège ou mieux encore les chants de rythmes frappés *sur les* instruments à percussion *les plus faciles à manier :* claves, woodblock, tambourin, triangle *ou* cymbales. *A ces instruments rythmiques, on peut associer le* xylophone, *le* métallophone *ou le* carillon, *auxquels sont confiés la mélodie du chant ou un contre-chant élémentaire.*

CONSEILS

XYLOPHONE. - MÉTALLOPHONE. — Les lames les plus longues, qui donnent les sons les plus graves, doivent se trouver à la gauche de l'exécutant assis. Les baguettes sont tenues avec le plus de souplesse possible. Les sons ne doivent pas être étouffés : pour obtenir de jolies résonances, il faut relever rapidement la baguette dès qu'elle a touché la lame de bois ou de métal. Les deux mains sont utilisées alternativement.

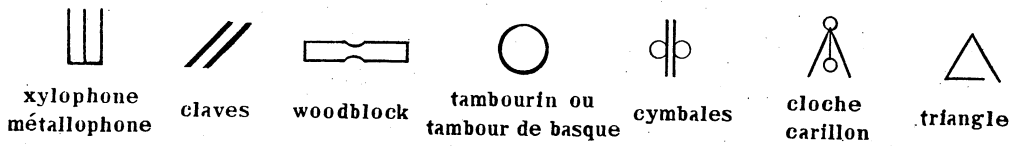
CLAVES. — Ce sont des tiges de bois sonore qu'on frappe l'une contre l'autre. A trop les serrer dans les mains, on enlève au bois de sa sonorité.

WOODBLOCK. — C'est une pièce de bois frappée par une baguette. On le tient horizontalement en son milieu, la baguette frappant de haut en bas en rebondissant.

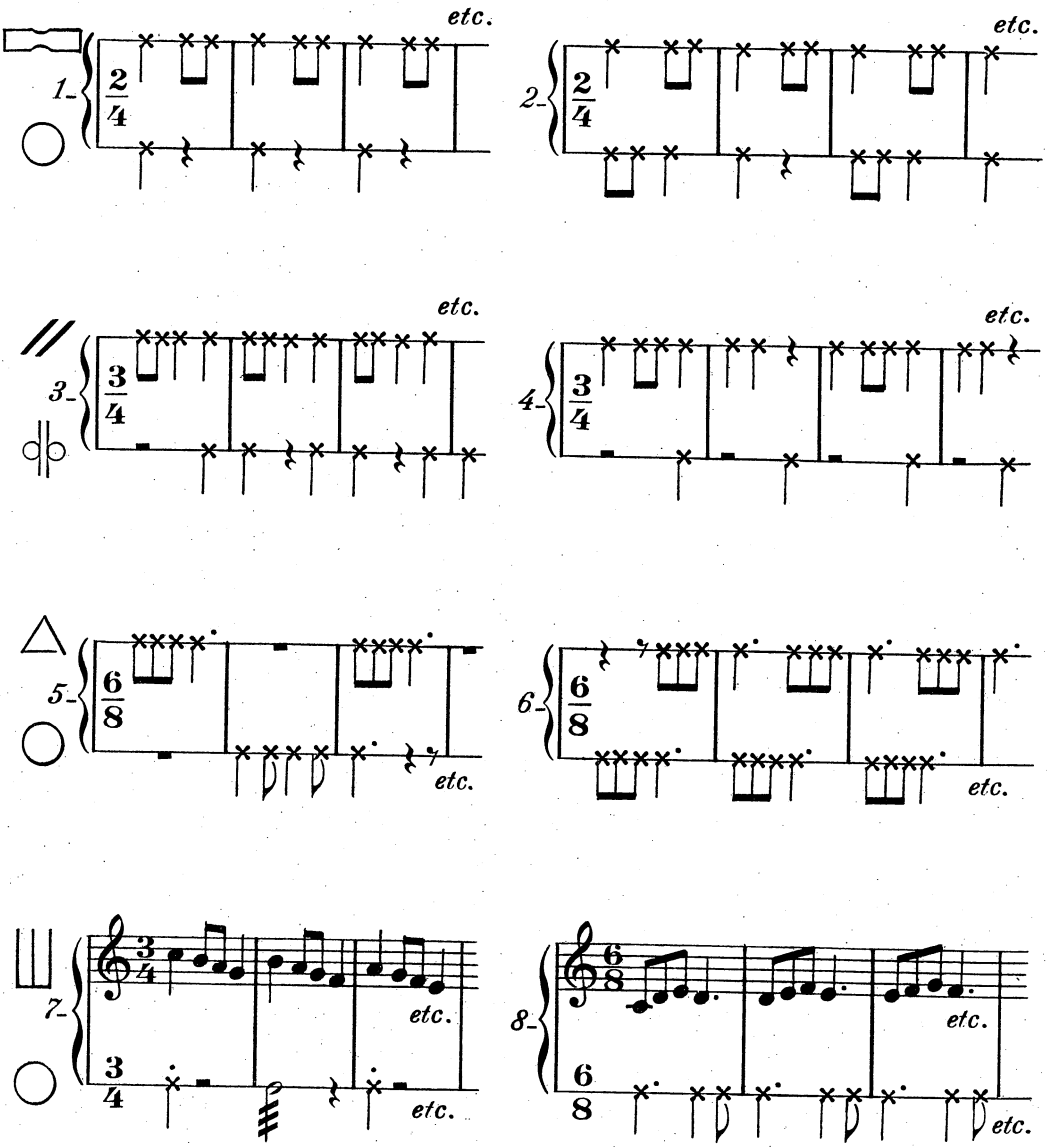
TAMBOURIN. - TAMBOUR DE BASQUE. — Le *tambourin* est formé d'une peau tendue sur un cadre circulaire en bois. Il est tenu dans la main gauche par son cadre, à la hauteur des épaules. La main droite vient frapper la membrane soit dans son milieu (sons un peu plus graves et plus mats), soit sur le bord (sons plus aigus et plus secs). Le cadre du *tambour de basque* est garni de disques métalliques ou cymbalettes. On frappe l'instrument soit avec la main à plat, soit avec le genou levé, ou on l'agite avec une légère et rapide rotation de la main.

CYMBALES. — Les deux plateaux de bronze sont tenus au centre, un dans chaque main, grâce à un anneau de cuir. On les frappe l'un contre l'autre, soit rapidement (sons prolongés et clairs), soit en les laissant à peine en contact (sons étouffés). On peut aussi marteler une seule cymbale avec une baguette à tête de feutre.

PERCUSSION



Ces EXERCICES PRÉPARATOIRES *peuvent être exécutés, soit avec les* INSTRUMENTS à PERCUSSION *seuls - représentés ci-dessus -, soit avec les* BATTEMENTS de MAINS *seuls, soit avec les mains et la percussion associées.*

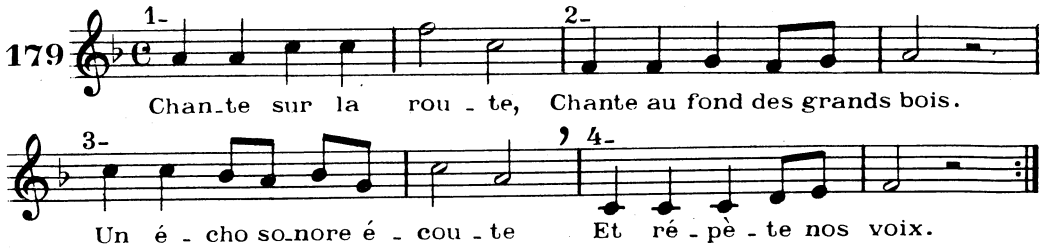


CHANTS ET CHŒURS

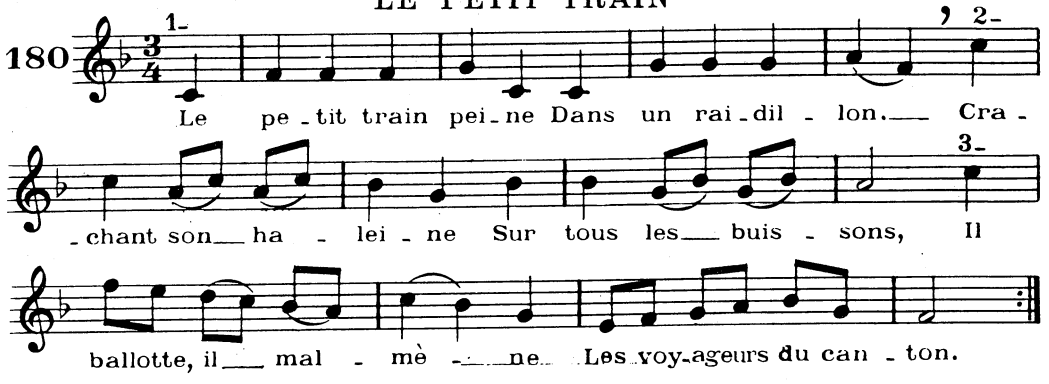
CANONS

CHANTE SUR LA ROUTE

Populaire

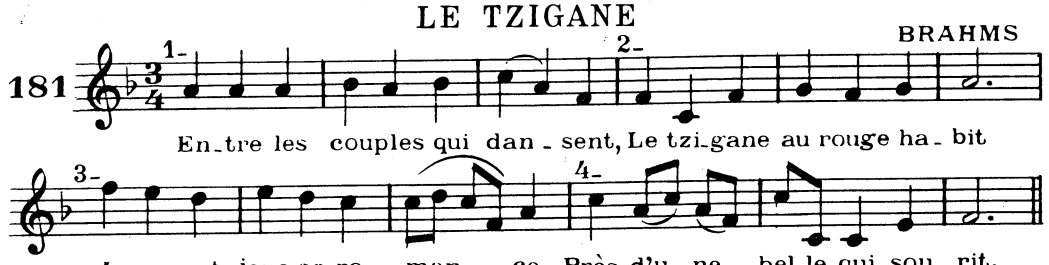


LE PETIT TRAIN



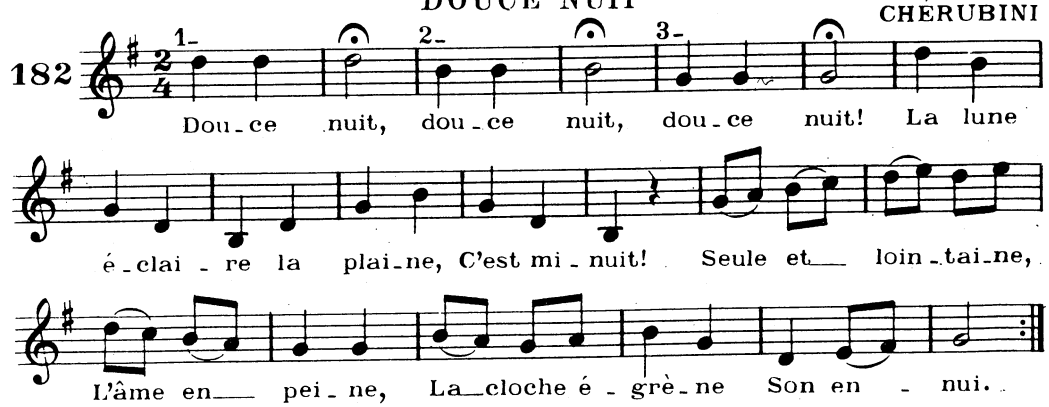
LE TZIGANE

BRAHMS



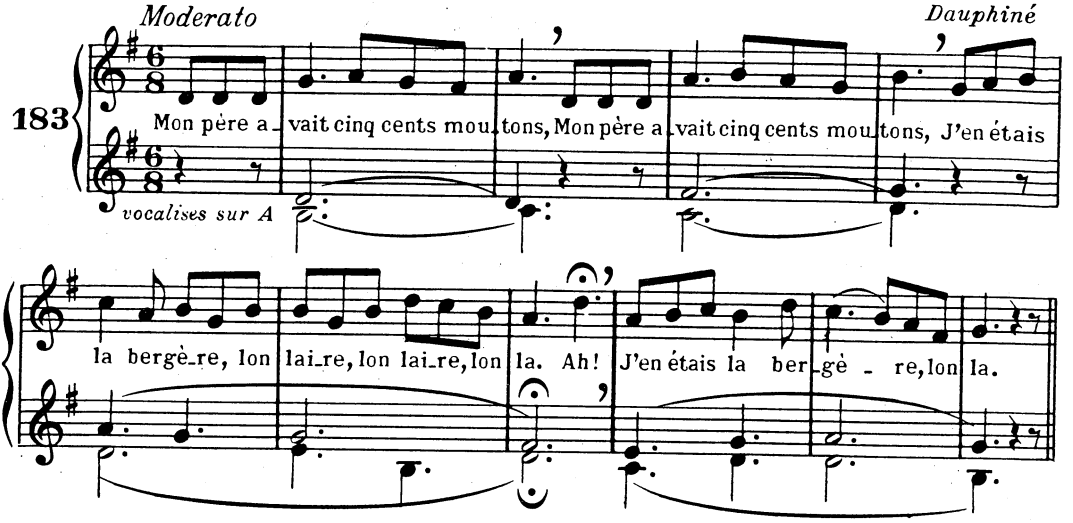
DOUCE NUIT

CHÉRUBINI



Moderato *Dauphiné*

183



2. La première fois qu'j' les mène aux champs,
Le loup m'en a pris quinze.

3. Le fils du roi vint à passer,
Ma rendu ma quinzaine.

4. -"O belle que donneras-tu,
A cause de mes peines?

5. -Quand nous tondrons nos blancs moutons,
Vous en aurez la laine.

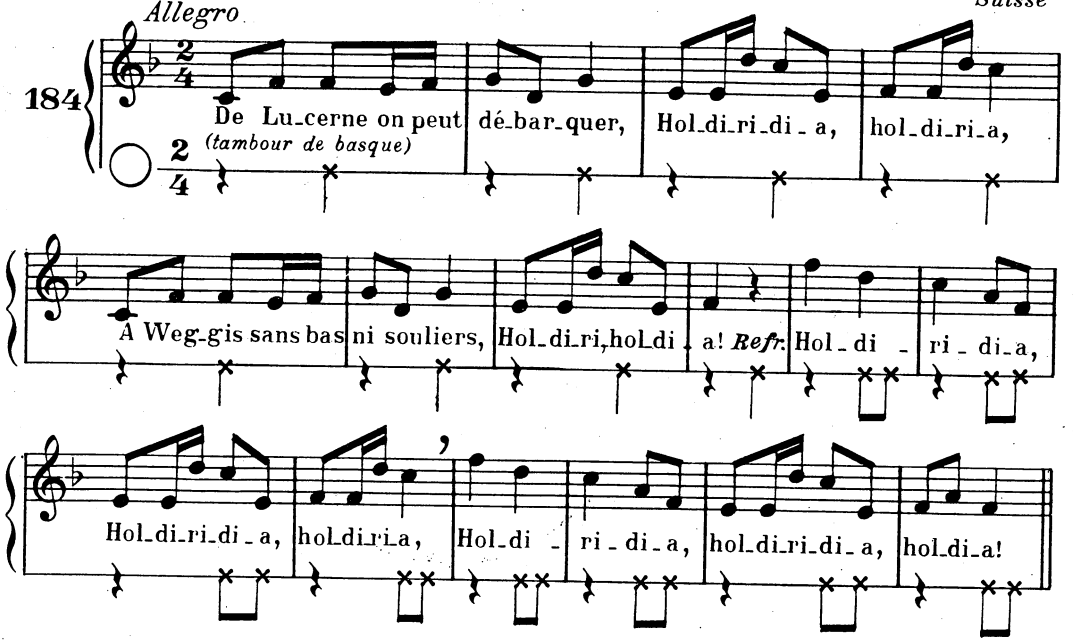
6. -Ce n'est pas la laine que je veux,
C'est ton petit cœur bergère!

7. -Mon petit cœur n'est pas pour vous,
Il est pour Pierre que j'aime".

DE LUCERNE A WEGGIS (1)

Allegro *Suisse*

184



2. Sur le lac, tout en naviguant
On regarde les poissons nageant.

3. Du Rigi on fait l'ascension,
Pour cueillir les rhododendrons.

(1) *Prononcez Weggui et Rigui. La ville de Weggis est vis-à-vis de Lucerne sur le lac des Quatre-Cantons.*

LA DERNIÈRE ROSE

Thomas MOORE (1779-1852)

'TIS THE LAST ROSE - DIE LETZTE ROSE

Irlande

185 *Andante*

- U - ne ro - se — so - li - tai - re, A la fin de l'é - té fleu -
-'Tis the last rose — of — sum - mer Left — bloo — ming a -
-Letz - te Ro - se, — wie magst du so — ein - sam hier —

- rit. El - le res - te — la der - niè - re, Ses com - pagnes ont dé - jà pé -
- lone. All her love - ly — com - pa - nions Are — fa — ded and
blühn? Sollst im Lied mit - den Schwestern, den Schwes - tern ver - ei - nigt

- ri. Nul - le fleur de ses pa - reil - les, Nul bou - ton — près —
gone No — flower of her — kin - dred, No — rose - bud is —
sein! Da - rum pflück' ich, o — Ro - se, vom — Stam - me dich —

de s'ou - vrir, N'a ses nu - an - ces ver - meil - les, Ne peut ré - pondre à ses sou - pirs.
nigh — To re - flect back her - blushes — Or — give — sigh for sigh.
ab; — du sollst ru - hen am — Her - zen und mit mir ja mit mir im Grab!

LES TROIS CORBEAUX

THREE CROWS

Ecosse

186 *Allegretto*

C'é - tait trois corbeaux perchés, sur un mur perchés, Sur un mur perchés, hé, hé, hé!
Three crows sat u - pon a wall, Sat u - pon a wall, Sat u - pon a wall, oh, oh, oh!

C'é - tait trois corbeaux perchés, Par un froid ma - tin gla - cé.
Three crows sat u - pon a wall, On a cold and fros - ty mor - ning.

2. L'premier n'pouvait pas voler
Par un froid matin glacé.

3. L'deuxième n'faisait qu'pleurnicher, Par... *(etc.)*

4. L'troisième tomba sur le nez, Par... *(etc.)*

2. The first crow could not fly at all
On a cold and frosty morning.

3. The second crow was waiting for his maw (mother).

4. The third crow fell and broke his jaw.

FLEURIS, CHÈRE VIOLETTE

BLÜHE, LIEBES VEILCHEN

SCHULZ (1747-1800)

Andantino

187

-Toi qui viens d'é-clo-re, Vio-let-te chez moi, Sois plus belle en-
-Blü-he, lie-bes Veil-chen, das ich selbst er-zog, Blü-he noch ein

-co-re, Et ré-jou-is toi! Fleu-ret-te, j'es-pè-re
Weil-chen, ver-de schö-ner noch! Weisst du, was ich den-ke?

T'of-frir à ma mè-re. Je vais te cueil-lir, Tu dois t'é-pa-nou-ir.
Mut-ter zum ge-schenke pflück' ich nächsten dich, Blümchen, freue dich.

Poésie de SCHILLER

ODE À LA JOIE

BEETHOVEN (1770-1827)

Allegro

188

Joie di-vine et sou-ve-rai-ne, Belle é-tin-cel-le des dieux,
Freu-de, schö-ner Göt-ter-fun-ken, Toch-ter aus E-ly-si-um,

Dans l'E-ly-sée, ton do-mai-ne, Nous en-trons tout ra-di-eux.
Wir be-tre-ten feu-er-trun-ken, Himm-li-sche, dein Hei-lig-tum.

Sous ton ai-le tu-té-lai-re, Ceux que le monde a sé-pa-rés Vont-
Dei-ne Zau-ber bin-den wie-der, Was die Mo-de streng ge-teilt; Al-

s'u-nir com-me des frè-res, Par ton pou-voir é-clai-rés.
-le Mens-chen wer-den Brü-der, Wo dein sanf-ter Flü-gel weilt.

III. - Histoire de la Musique

I

Le Moyen Age
La Renaissance

Durant une longue période qui s'étend des premiers siècles de notre ère au début du seizième siècle, les conquêtes de l'art musical — chant à plusieurs voix, perfectionnement des instruments et constitution d'orchestres, établissement d'un système d'écriture plus précis, apparition de formes nouvelles — sont à ajouter aux grandes découvertes de l'époque telles que celle de l'imprimerie vers 1436.

1. — LE MOYEN AGE : LE THEATRE RELIGIEUX

Les *trouvères* et les *troubadours, qui sont les représentants* de l'art savant au Moyen Age, composent non seulement des chants, mais écrivent aussi des *chansons de geste* et des *récits* qui s'apparentent aux pièces déclamées.

A côté de ces *chansons* et de ces *récits,* il existe des *drames liturgiques* donnés à l'occasion des fêtes religieuses dont certaines, comme la *Fête de l'Ane,* devenue la Fête des Fous, sont d'origine païenne. Ils sont entièrement chantés et joués à l'intérieur de l'église par les clercs ; les gestes expriment l'action relatée dans le texte saint ; le chant grégorien accompagne le drame.

Puis on y introduit la langue vulgaire — le français par opposition au latin — et le drame est en partie joué sur le parvis des églises ; c'est ce qu'on nomme le *drame semi-liturgique,* joué à la fois par des clercs et des laïcs.

Vers le neuvième siècle apparaissent de véritables représentations dramatiques, les *mystères ;* celui de la Passion, le plus répandu, est divisé en trois parties : Mystère des Vierges folles et des Vierges sages, la Nativité, la Résurrection. Ces mystères rassemblent de nombreux acteurs, clercs et laïcs ; jusqu'à 500 à Rouen. Trompettes, bombardes et tambours appellent les spectateurs devant les différents décors disposés autour de la grand-place de la ville ; rebecs, luths, flûtes et

cornemuses accompagnent les chants. Les représentations durent parfois plusieurs semaines, attirant de nombreux spectateurs venus souvent de très loin.

Reprenant la tradition du Moyen Age, on joue parfois encore des mystères sur le parvis de Notre-Dame de Paris.

2. — LE THEATRE PROFANE

(Voir gravure n° 6, p. 38)

Parallèlement au théâtre religieux, il existe au Moyen Age un théâtre profane qui représente des *farces* (Farce du cuvier) et des *moralités*. Ces dernières sont jouées à Paris par des clercs et des procureurs du Parlement, qui forment entre eux une corporation appelée « la Basoche ». Pour interpréter les *sotties*, les acteurs portent une longue robe jaune et verte et sont coiffés d'un bonnet à longues oreilles ; les *sotties* critiquent de façon plaisante des institutions comme le Parlement. A la cour du roi de France, on organise des *mômeries*, sortes de *mascarades* où les participants sont déguisés et masqués. Celle des *Hommes sauvages*, donnée en 1393, faillit coûter la vie à Charles VI, les costumes enduits de résine ayant pris feu.

Les *entremets* sont des pantomimes chantées et dansées entre les plats, au cours des banquets offerts aux personnages importants ; les acteurs sont placés dans les décors mobiles — pavillon de chasse, chapelle, animaux géants, cheval ou cerf — qu'on introduit au moment opportun ; ils jouent de divers instruments (cornemuse, trompe de chasse), chantent des chants religieux ou profanes et récitent des poésies de Charles d'Orléans ou de Villon. Un des plus célèbres entremets fut celui donné en 1453 en l'honneur du duc de Bourgogne, reçu en grande pompe à Lille.

Les *jeux* sont très en faveur ; ce sont des pièces à la fois dramatiques et comiques avec chants, dialogues et pièces instrumentales. Adam de La Halle (1240-1288), trouvère d'Arras, compose les plus célèbres : le *Jeu de la Feuillée*, satire des mœurs de l'époque (tout comme le *Roman de Fauvel* de Gervais Du Bus), et surtout *Robin et Marion*, dont les airs ont le caractère de pastourelles ; ce jeu est représenté pour la première fois à Naples en 1282.

Les pastorales enfin sont de petites œuvres scéniques, à caractère champêtre, dont les personnages sont des bergers et des bergères, et où les airs propres à chacun d'eux sont chantés par un chœur.

3. — LES DANSES NOBLES ET POPULAIRES

(Voir gravures nos 1, p. 15 ; et 2, p. 16)

Bien que les *basses-danses* — aux pas glissés ou marchés — soient l'apanage des nobles et les *hautes-danses* — aux pas sautés — celui du peuple, les unes et les autres sont pratiquées en fait par toutes les classes de la société. Après

les avoir autorisées pendant certaines fêtes, le clergé les condamne à partir du septième siècle. Mais la noblesse et le peuple continuent à donner libre cours à leur goût très vif pour la danse, sans se soucier des interdictions ni des poursuites.

La plus ancienne danse est la *ronde,* formée de plusieurs *couplets* et d'un *refrain ;* elle devient par la suite le *rondeau.* On retrouvera cette forme « couplets-refrain » dans le *rondo,* quatrième mouvement de la *sonate* et de la *symphonie* au dix-huitième siècle. La *carole* est une sorte de ronde qui est dansée avec des torches à la Saint-Jean ; réminiscence du paganisme, elle est interdite par le clergé.

Le *baletto* italien est une suite de danses sur des rythmes différents. L'*estampie,* où les danseurs frappent du pied, vient d'Espagne *(estampeta).* Elle est accompagnée par le chalumeau, le fifre et le tambourin.

Le *passepied* est à 3 temps et ressemble à notre valse actuelle, tandis que la *courante* est à temps ternaires souvent rapides.

Les *bransles,* caractérisés par le déplacement latéral du pied, sont fort nombreux, et l'un d'eux, celui du Poitou, donnera naissance au *menuet.* La *pavane,* solennelle et lente, est d'origine italienne ; elle précède la *gaillarde,* ou *saltarelle* italienne, qui est une danse vive. La gavotte est à 2 temps ; la *sarabande* est agrémentée de notes appelées *ornements.* La *gigue* est une danse au rythme vif, fort prisée des Irlandais et des Ecossais.

Le *rigodon,* populaire en Bresse et en Dauphiné, deviendra le noble *rigaudon* que l'on trouvera dans les *suites* de danses au début du dix-septième siècle.

4. — LES INSTRUMENTS

(Voir gravures nos 3, p. 16 ; 4, p. 37 ; 6 et 7, p. 38)

De très nombreux vitraux, dessins ou enluminures nous renseignent sur la nature des *instruments* au Moyen Age.

Les instruments *à cordes* y sont largement représentés :

Les *violes,* instruments à cordes frottées par un archet, sont très nombreuses ; elles dérivent du *crouth* breton à trois cordes, puis du *rebec* dont le son est si désagréable que le dicton « sec comme un rebec » est proverbial à l'époque. Le *pardessus de viole* correspond à peu près au violon actuel, et la *basse de viole* à notre violoncelle.

Le *luth* est fort prisé des nobles ; il a jusqu'à 20 cordes et sert d'instrument soliste ou accompagnateur. La *guitare,* appelée aussi *guiterne mauresque,* est plus répandue que le luth parce que plus facile à jouer. La *harpe* est l'instrument des jongleurs ; elle a 7 cordes en laiton. Le luth, la guitare et la harpe sont des instruments à cordes pincées.

La *chifonie,* ou *vielle à roue,* est d'abord en usage à la cour, ensuite à la campagne. On la rencontre de nos jours

CARMONTELLE : *Le quatuor Prover, Duport, Vachon et Rodolphe*

Musée de Chantilly
cliché Giraudon

encore en Bresse, en Haute-Bretagne et en Auvergne : une roue enduite de résine et qu'on tourne avec une manivelle frotte des cordes munies d'un clavier.

Le *tympanon*, utilisé de nos jours tel quel par les Hongrois sous le nom de cymbalum, a ses cordes frappées par de petits maillets ; muni d'un clavier, il s'appelle le *clavicorde*, qui est ainsi l'ancêtre du piano. Le *psaltérion* a des cordes pincées ; il est l'ancêtre du clavecin.

Les instruments *à vent* et à *embouchure* sont la *flûte*, le *hautbois*, la *cornemuse*, les *cors*, les *trompettes* et le *cromorne*, ce dernier étant encore appelé *tournebout* à cause de son extrémité recourbée.

Instrument *à vent* et *à réservoir*, l'*orgue* est fort en honneur ; Pépin le Bref reçoit en cadeau de l'empereur d'Orient Constantin un orgue qui a déjà de nombreux tuyaux. On raconte qu'un sultan en offrit un à Charlemagne. Les orgues portatifs, ou *régales*, se portent en bandoulière ou se posent sur la table, d'où leur nom de *positifs*. Les possibilités de l'instrument sont déjà si grandes au quatorzième siècle que Guillaume de Machault le considère comme le « roi des instruments ». A l'église, il sert bientôt à accompagner le chant grégorien.

La *percussion* est à peu de chose près celle de l'antiquité ; la *grosse caisse*, appelée *bedon*, a parfois des grelots. Les *timbales* ont déjà leur forme actuelle ; ce sont des tambours hémisphériques à une peau, qu'il ne faut pas confondre avec les *cymbales*, plaques rondes en cuivre, qu'on fait s'entrechoquer.

Les *carillons* animent de leurs sonneries les villes sur lesquelles veille le clocher ou le beffroi ; au quinzième siècle, ils se répandent surtout dans le nord de la France, en Belgique et dans les Pays-Bas.

5. — LES DEBUTS DE LA POLYPHONIE

(Voir gravure n° 7, p. 38)

Les premières tentatives de polyphonie — art de chanter à plusieurs voix — ont pour auteurs des moines, en particulier Hucbald (840-930), de Saint-Amand ; celui-ci utilise une sorte de contrechant qui, au-dessus de la voix principale, atteint la *quarte*, plus tard la *quinte*, puis revient à l'*unisson :* c'est l'*organum*. Lorsque les deux voix se rapprochent ou s'éloignent en *mouvements contraires*, la polyphonie prend le nom de *déchant*. En Angleterre, on préfère un accompagnement à la *tierce :* c'est le *gymel*, moins dur à l'oreille que l'organum.

Les principaux polyphonistes sont :

— Pérotin le Grand (début du treizième siècle), de l'Ecole de Notre-Dame de Paris, dont l'organum déjà plus riche comprend des *triples* et des *quadruples* pour trois et quatre voix.

— Philippe de Vitry (1291-1362), évêque de Meaux, qui adopte le style de Pérotin dans ses nombreuses pièces polyphoniques.

— Guillaume de Machault (1300-1377), musicien de Jeanne de Navarre, puis de Charles V ; à la fois poète et compositeur. Sa messe *Nostre-Dame,* véritable chef-d'œuvre d'expression, aurait été exécutée pour la première fois à l'occasion du sacre de Charles V.

— Guillaume Dufay (1397-1474), chanoine de Cambrai, dont la plus célèbre composition est une messe dite de « l'Homme armé » parce que le thème principal est une chanson du même nom datant de la guerre de Cent ans.

— Gilles Binchois (1400-1460), maître de chapelle de Philippe le Bon, dont les compositions pleines de fantaisie valent à leur auteur le surnom de « père de la joyeuseté ».

Il convient de souligner que Guillaume de Machault et Guillaume Dufay ont réalisé la liaison entre l'*Ars Antiqua* du treizième siècle, encore extérieur et naïf, et l'*Ars Nova,* plus riche en nouveautés harmoniques et rythmiques, et surtout en valeur *expressive.*

6. — L'AGE D'OR DE LA POLYPHONIE

Les recherches des premiers polyphonistes vont aboutir à l'élaboration d'un système d'écriture appelé *contrepoint,* grâce auquel on peut superposer plusieurs lignes mélodiques *indépendantes,* mais qui doivent demeurer en *harmonie* avec la partie principale, ou *sujet.*

De nombreux genres illustrent le contrepoint : la *chanson profane,* où le pittoresque est souvent présent (ex. *la Bataille de Marignan* de Janequin) ; le *madrigal,* au texte et au contrepoint plus recherché que celui de la chanson ; le *motet* religieux ; la *messe,* qui comprend plusieurs parties comme l'office du même nom ; le *psaume,* destiné au culte protestant, et qui utilise parfois le contrepoint.

Le contrepoint va se répandre aussi bien à l'étranger qu'en France, et va donner naissance, aux quinzième et seizième siècle, aux plus purs chefs-d'œuvre de l'*écriture contrapuntique.* Cette période est celle de l'*âge d'or* de la *polyphonie vocale.*

L'école anglaise a pour chef Dunstable (1400-1453). L'école franco-allemande est représentée par Josquin des Prés (1450-1527), musicien de Louis XII et de François Ier ; Janequin (1495-1560), chapelain du duc de Guise, auteur de très nombreuses chansons françaises, telles que *la Bataille de Marignan, le Chant des Oyseaux, le Caquet des Femmes,* qui sont parmi les plus célèbres.

Goudimel et Claude le Jeune (1530-1600), disciples de Calvin, composent surtout des *Psaumes.*

Le Flamand Roland de Lassus (1531-1594), surnommé le « prince de la musique » par ses contemporains, écrit des

chefs-d'œuvre contrapuntiques où la science reste toujours soumise à la recherche de l'expression ; il a le souci constant de se renouveler.

Guillaume Costeley (1531-1606) est l'organiste de Charles IX. Son seul ouvrage réunit une centaine de chansons et quelques motets dans lesquels il se libère des règles strictes du contrepoint.

Victoria (1548 ?-1611) en Espagne, et surtout Palestrina en Italie, continuent avec bonheur les traditions des écoles flamande et française.

7. — PALESTRINA

Giovanni Palestrina est né en Italie en 1526, dans la ville dont il porte le nom. Il entre en 1554 à la maîtrise de la Chapelle Sixtine, qui est la chorale du pape.

Il compose, pendant son séjour au Vatican, la *Messe du pape Marcel,* en l'honneur de Marcel II. Celui-ci mort, Palestrina est dans l'obligation de quitter la Chapelle Sixtine et devient maître de chapelle de Saint-Jean de Latran, puis de Saint-Pierre du Vatican où il demeure jusqu'à sa mort en 1594. Il écrit de nombreuses messes, des motets et, après le Concile de Trente, réforme le chant grégorien sur les instances de la Papauté.

Son œuvre réalise une puissante synthèse des techniques antérieures et de celles de ses contemporains. La *Messe Assumpta Est* et les *Improperia,* paraphrases mélodiques du plain-chant, touchent à la plus intense émotion. Dans ses *Madrigali spirituali,* il utilise une écriture plus simple et plus soignée que celle des autres polyphonistes.

8. — LA MUSIQUE DE LA RENAISSANCE

Dès le quinzième siècle, un important mouvement littéraire et artistique bouscule les idées du Moyen Age ; c'est l'*humanisme,* qui débute en Italie. Les *humanistes* étudient les langues et les textes anciens.

En France, après les guerres d'Italie qui permettent l'échange d'artistes et d'œuvres, François Ier et Henri II donnent un éclat extraordinaire à leur cour. Mais si les lettres, l'architecture, la peinture s'engagent résolument dans les voies nouvelles, la musique continue à tourner le dos à l'Antiquité ; elle magnifie toujours le *contrepoint.*

Seule tentative de retour à l'Antiquité, la *musique mesurée à l'antique* illustrée par Claude le Jeune, du Caurroy et Jacques Mauduit (1557-1627). Cette façon d'écrire soumet entièrement le rythme de la mélodie à celui du texte ; les barres de mesure sont supprimées.

Cependant, l'humanisme va conduire les compositeurs à satisfaire le goût des classes cultivées pour le *drame lyrique,*

ou *drame chanté,* et l'on voit, grâce à l'utilisation du *récitatif,* l'avènement d'un genre nouveau : l'*opéra.*

A la même époque — début du dix-septième siècle — le drame religieux ou *oratorio,* et le *ballet de cour,* suite de divertissements reliés par une action, vont également satisfaire le goût du spectacle, le premier en Italie, le second en France.

9. — LES DEBUTS DE L'OPERA

Si les écrivains du seizième siècle, amateurs de musique, en attendent l'émotion, le repos de l'esprit ou la consolation, le contrepoint ne peut les satisfaire ; à ses complications, ils préfèrent les lignes simples et naturelles de la mélodie.

A la fin du seizième siècle, des *cénacles* se constituent à Florence, où des lettrés, des savants et des musiciens confrontent les différents styles de l'époque. On s'y intéresse au *récitatif,* sorte de déclamation chantée, préconisé par Galilée (1533-1591), père de l'astronome ; récitatif qui plie la mélodie au rythme de la phrase.

Deux cénacles — ou *cameratas* —, celui du comte Bardi et celui du noble Corsi, vont user de leur influence pour que le récitatif entre dans le drame musical ; il en résulte l'*opéra,* qui est une synthèse d'éléments empruntés au madrigal expressif, et à la pastorale dramatique dont l'œuvre la plus représentative est l'*Aminta* du poète Le Tasse, mise en musique par Cavalieri.

A cette époque, l'opéra comprend déjà une *ouverture instrumentale,* des *airs* accompagnés par l'orchestre, des *chœurs,* des morceaux d'orchestre appelés *symphonies,* et des *danses ;* le *récitatif* sert à relier entre eux ces différents éléments.

Les principaux compositeurs d'opéra sont, à cette période de la Renaissance musicale : Cavalieri (1550-1602), Peri (1561-1633) qui écrit *Eurydice* pour le mariage de Marie de Médicis avec Henri IV ; Caccini (1550 ?-1618), auquel on doit notamment *Daphné* ainsi que des madrigaux ; et surtout Monteverdi, qui oriente l'opéra vers une forme d'expression plus humaine et plus vraie.

10. — MONTEVERDI

Claudio Monteverdi est né en 1567 à Crémone ; il est appelé en 1603 à diriger la chapelle de Vincent de Gonzague, duc de Mantoue, et compose, à l'occasion du mariage du fils de son protecteur, *Orphée,* joué en 1607, *Ariane* et le ballet *delle Ingrate* en 1608.

Cependant, la fortune des Gonzague disparaît dans les fêtes somptueuses données au palais de Mantoue ; Monteverdi est finalement congédié à la mort de Vincent II, son protecteur. Il va alors à Venise, où il est entouré d'une véri-

table vénération ; dans cette atmosphère favorable, il écrit des *madrigaux* et des opéras, dont *Armide*. Il meurt dans sa ville adoptive en 1643.

Orphée est l'œuvre la plus parfaite de Monteverdi. Le personnage légendaire d'Orphée, qui charme toutes les créatures par ses chants, devait attirer les écrivains et les compositeurs : en 1474, le poète Politien fait jouer à Mantoue une pastorale de ce nom. Un intermède, intitulé *Orphée*, est représenté à Milan en 1559 ; en 1600, on interprète à Florence l'*Eurydice*, de Peri.

Mais Monteverdi écrit une partition pleine de nouveautés : il utilise le charme de l'*arioso*, perfectionne l'instrumentation, enrichit l'harmonie, la rend originale et hardie. Son innovation la plus intéressante consiste, dans *Orphée*, à affecter à chaque personnage un groupe d'instruments de l'orchestre : à Orphée, la harpe ; à Pluton, les trombones. Et l'instrumentation varie encore d'après les fluctuations des sentiments de chaque personnage.

Ce chef-d'œuvre de l'époque représente une étape importante dans l'histoire de l'opéra, ouvrant la voie à l'unité et à la vérité dans la tragédie musicale.

11. — LES DEBUTS DE L'ORATORIO

En 1575, le pape Grégoire XII autorise l'établissement de la *Congrégation de l'Oratoire ;* Philippe Neri y donne des conférences sur l'histoire sainte, qu'il illustre d'*allégories dramatiques* accompagnées par des chants. Il continue ainsi la tradition des représentations religieuses du Moyen Age : jeux liturgiques et mystères, et suit en cela les recommandations des docteurs de l'Eglise.

Dans la salle de l'Oratoire, le musicien de l'*Aminta* du Tasse, Cavalieri, fait jouer en 1600 la *Représentation de l'Ame et du Corps*, dont le sujet est la destinée de l'homme. Tous les éléments de l'opéra s'y retrouvent : morceaux symphoniques pour cordes et orgue, récitatifs, airs, chœurs et ballets ; c'est le premier *oratorio*, ou drame chanté le plus souvent sans décors, sans costumes, sans mise en scène, et dont le sujet à cette époque est toujours religieux.

Aux oratorios de grandes dimensions, les compositeurs allemands préfèrent les *cantates*, dont les paroles sont à l'origine empruntées aux Evangiles, et qui comportent des *airs*, des *chorals*, des *récitatifs*, des ensembles réduits d'instruments, et parfois de l'orgue.

Mais il appartient à Jean-Sébastien Bach, au dix-huitième siècle, de porter le genre au sommet de l'art religieux dramatique, notamment avec *les Passions selon saint Matthieu* et *selon saint Jean*.

12. — LA REFORME ET LA MUSIQUE

Fondateur de l'église protestante, Martin Luther (1483-1546), flûtiste et luthiste, estime que la musique doit être

le soutien de la religion réformée. Il veut que le chant religieux utilise la langue du pays et non plus le latin. Il écrit lui-même les paroles de chorals et, lorsqu'il vient défendre ses idées devant la Diète de Worms, en 1521, il entonne devant Charles-Quint le chant de ralliement des luthériens, *Ein' feste Burg* que J.-S. Bach utilisera plus tard dans des pièces pour orgue.

Pour les premiers protestants français, le culte doit être entièrement parlé. Ils affirment que la musique, comme tous les arts, est un ornement inutile de la liturgie, et une cause de distraction pendant les offices. Mais Calvin, constatant que l'absence de chant nuit à l'intérêt des cérémonies religieuses, recommande ensuite de chanter des *psaumes* d'allure simple.

Au début, on se contente d'ajouter des mélodies populaires aux textes liturgiques en français. Puis on y adapte des mélodies de chorals allemands. Goudimel et Claude le Jeune écrivent des pièces polyphoniques sur des textes de psaumes.

En Angleterre, la reine Elisabeth I^re^, qui joue du virginal, encourage l'usage de la musique dans la religion anglicane. Byrd (1453-1623), contemporain de Shakespeare, écrit des *Messes,* et des *anthems,* compositions qui viennent s'intercaler entre les *hymnes* et les *psaumes.* Gibbons (1583-1625), organiste de l'abbaye de Westminster, compose la célèbre *Musique de cathédrale,* où il fait usage de dissonances hardies pour l'époque.

13. — LES INSTRUMENTS

(Voir gravures nos 8, p. 74 ; 9 et 10 p. 75)

La plupart des instruments joués au Moyen Age sont encore en faveur pendant la Renaissance ; mais certains vont prendre un tel développement qu'ils éclipseront les autres.

Le *violon,* issu de la viole, établit sa royauté quand les luthiers de Cérémone (Italie) — Amati, Guarnerius, Stradivarius (1644-1737) — donnent à l'instrument l'élégance, la sonorité et la richesse de ressources qu'il a gardées de nos jours.

Le *luth* est toujours à la mode, car il est un des rares instruments à pouvoir aussi bien jouer des accords que des mélodies. Son répertoire est très varié et comprend des *transcriptions de chansons* et *de danses* qui donneront plus tard les *suites,* les *préludes* et les *fantaisies.* Au début du dix-septième siècle, le clavecin le remplace.

Le *clavecin,* instrument dérivé du *psaltérion* du Moyen Age, puis du *clavicorde* — tympanon muni d'un *clavier* — enfin de l'*épinette* ou *virginal,* est à cordes pincées ; il est l'instrument le plus en faveur au dix-septième siècle et ne sera détrôné au dix-huitième siècle que par le piano.

L'*orgue* est introduit à l'église vers le neuvième siècle. Son rôle est d'abord de soutenir le chant grégorien ; ce n'est

que plus tard, avec Pérotin, qu'il est appelé à jouer des compositions qui lui sont consacrées.

Les instrumentistes, continuant, les usages du Moyen Age, créent des associations, ou *bandes,* régies par des contrats signés devant notaire. La *Bande des violons du roi* fait partie de sa chambre, tandis que la plupart des instruments à vent constitue la *musique d'écurie,* destinée aux concerts en plein air.

Les instrumentistes de la *Grande Bande des violons du roi* sont si habiles que les contemporains de Louis XIII « sont étourdis de leur prestesse ». Louis XIV crée en 1648 la *Bande des petits violons,* dirigée par Lully et qui joue au souper et au coucher du roi.

La plupart des violonistes composent des *suites* et des *ballets de cour.*

14. — LA SUITE - LA CHANSON FRANÇAISE

(Voir gravures nos 4 et 5, p. 37)

Les *bandes* d'instrumentistes jouent des *transcriptions de chœurs.* Chaque genre de pièce vocale donne naissance à un type particulier de forme musicale : la chanson polyphonique, dans une certaine mesure, à la *sonate ;* le motet au *ricercare* et à la *fantaisie.*

Autre importante source de transcriptions, les basses-danses et les hautes-danses. On réunit au quinzième siècle, à l'usage du luth, la *pavane* et la *gaillarde ;* puis au seizième siècle la *courante* et *l'allemande :* le tout forme une suite que l'on complète parfois par d'autres rythmes de danse : la *gavotte,* le *branle,* la *sarabande* et la *gigue.* Un compositeur de la cour de François Ier, Claude Gervaise, écrit des *Danceries* pour 4 ou 5 parties de violes.

La *chanson française* est en faveur aux quinzième siècle et seizième siècle. Les événements historiques (guerres de François Ier) ou politiques (intrigues de la Ligue) sont prétexte à des *chansons satiriques.*

Au dix-septième siècle, pendant la Fronde — guerre civile qui a lieu entre le parti de la Cour représenté par Mazarin, et le Parlement (1648-1653) — les *chansons* et les *pamphlets* prennent le nom de *Mazarinades :*

« Un vent de fronde
A soufflé ce matin :
Je crois qu'il gronde
Contre le Mazarin, » dit la plus célèbre.

La *chanson moderne,* celle de G. Brassens, G. Béart, Prévert et Kosma, G. Bécaud — pour ne citer que quelques auteurs — continue la tradition de la *chanson française* de qualité, souvent refuge de l'esprit poétique et satirique des Français.

15. — LA DANSE

(Voir gravures nos 1, p. 15 et 2, p. 16)

Tandis que l'opéra et l'oratorio prennent forme en Italie, la France se complaît dans les *divertissements* dansés, à grand spectacle.

Ces spectacles font plus ou moins appel à la musique sous forme d'*entrées instrumentales.*

A l'occasion du mariage du duc de Joyeuse, favori d'Henri III, avec la sœur de la reine Louise de Lorraine, une fête somptueuse est donnée au Louvre en 1581 ; on y représente notamment *La Circé, ballet comique de la Reine* dont l'auteur est Baltazarini, dit Balthazar de Beaujoyeux, violoniste de la chambre de Catherine de Médicis. C'est la première manifestation d'un art bien français, aussi parfaitement organisé que l'opéra : *le ballet de cour.*

Le ballet de cour est joué sur une scène, au milieu de décors ; il comprend plusieurs épisodes ou « mouvements », réunis par un sujet : ainsi, *La Circé* raconte l'histoire de la magicienne qui changea les compagnons d'Ulysse en pourceaux.

Les *entrées* de ballet comportent toujours de nombreuses évolutions, des pantomimes burlesques qui mettent en scène des juges, des avocats, des notaires en robe et perruque. L'apparition de paysans introduit dans le ballet l'élément « bergerie » des anciennes pastourelles. L'action se déroule avec la plus grande fantaisie, mêlant ouvertures, intermèdes et airs de luth.

Après *La Circé,* de nombreux ballets dramatiques sont joués à la Cour : *Ballet des quatre saisons, des Paysans, des grenouilles.* Ils tournent parfois à la bouffonnerie.

Sous le règne de Louis XIV, Lully donne à ce genre un éclat comparable à celui de l'opéra. Mais avec lui commence la *période classique* qui voit l'apparition de formes nouvelles.

II

Des instruments

1. — LES DIFFERENTS ORCHESTRES

LES ORCHESTRES. — Les *orchestres* rassemblent un plus ou moins grand nombre d'*instruments* que l'on a coutume de classer par *familles* [1]. On groupe ainsi :

— Les instruments à *cordes frottées* par un archet : *violon, alto violoncelle* et *contrebasse.*

— Les instruments à *vent* dits *petits bois : flûte, hautbois, clarinette, cor anglais, basson et contrebasson.*

— Les instruments à *vent* en métal : *trompette, cor, trombone, tuba* et *bugle.*

— Les instruments à *percussion : timbales, jeu de cloches* (ou glockenspiel), *xylophone, cymbales, tambour, grosse caisse, triangle.*

Quant à la *harpe* et au *clavecin,* celui-ci rarement utilisé de nos jours — ce sont des instruments à *cordes pincées ;* la *guitare* et la *mandoline* également. Le *piano* est à *cordes frappées.* L'*orgue* enfin est un instrument à *vent* qui comprend un grand nombre de *tuyaux.*

Parmi les *orchestres,* on distingue :

— L'*orchestre symphonique,* qui réunit toutes les familles d'instruments.

— L'*orchestre de chambre,* dont l'effectif réduit comprend surtout des *cordes.*

— L'*harmonie,* composée uniquement d'instruments à *vent* (*bois* et *cuivres*) et à *percussion.*

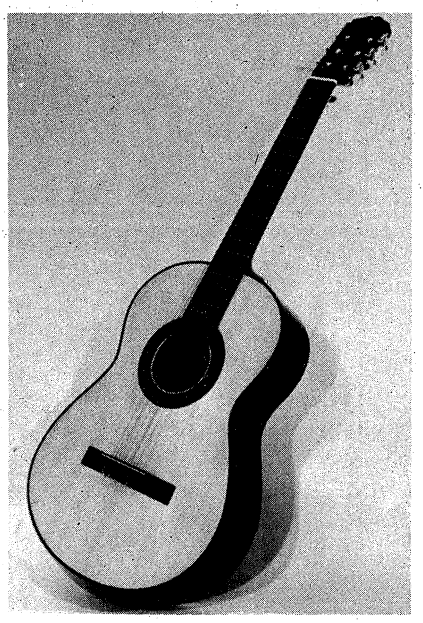
— La *fanfare,* qui n'a le plus souvent que des *cuivres.*

— L'*orchestre de jazz,* qui accorde une importance primordiale à la *batterie* généralement composée d'une *caisse*

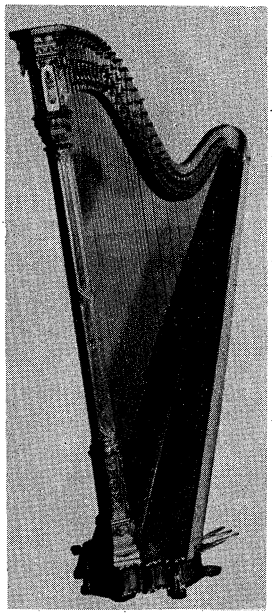
---

1. *Dans ce livre, on étudie les instruments suivants :* l'alto, *la* contrebasse, *le* hautbois, *le* cor anglais, *le* basson, *le* saxophone, *le* trombone, *le* tuba, *le* xylophone, *l'*orgue, *le* clavecin, *et la* guitare.

En sixième ont été étudiés : le violon, *le* violoncelle, *la* flûte, *la* clarinette, *la* trompette, *le* cor, *les* timbales, *le* piano *et la* harpe.



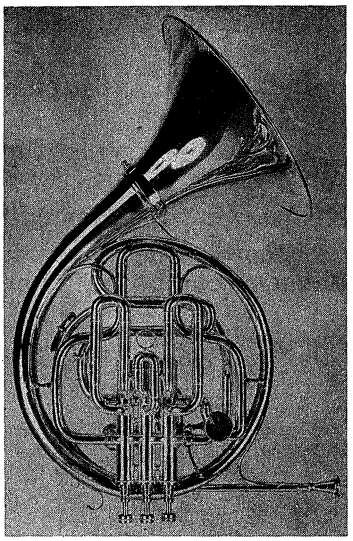
1. La guitare



2. La harpe

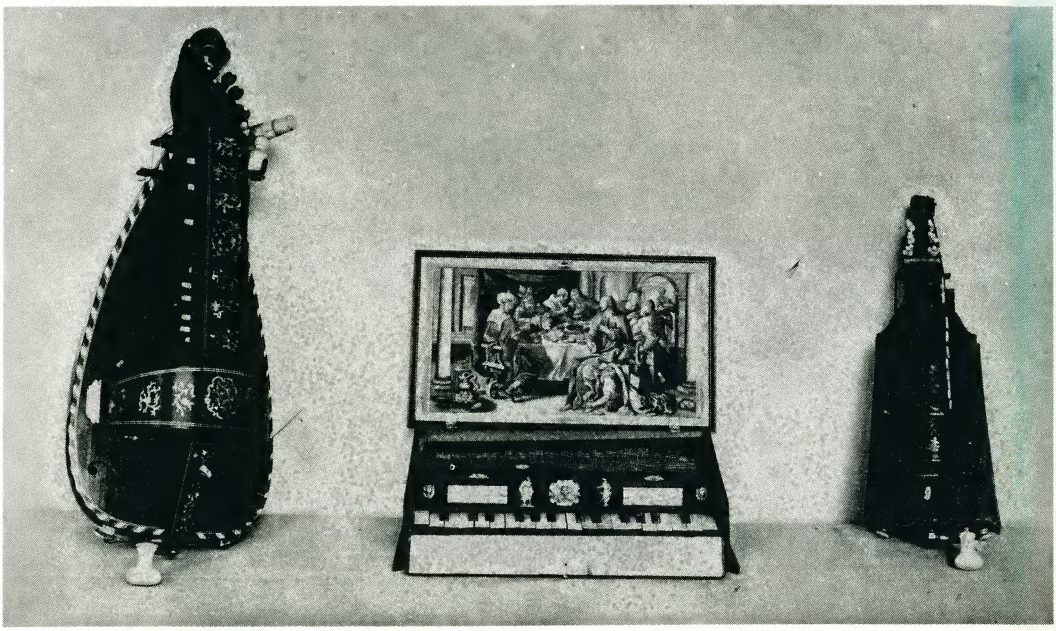
3. Le saxophone

4. Le trombone



5. Tuba

6. Timbale



9. — VIELLES A ROUE ET VIRGINAL

Le *virginal* (au centre) est un instrument noble à cordes pincées, en usage en Angleterre surtout. Perfectionné, il devient le *clavecin.*

Les deux *vielles à roue* (à gauche et à droite) sont des instruments populaires. Des cordes situées à l'intérieur de la caisse sont frottées par une roue que l'instrumentiste fait tourner à l'aide d'une manivelle. On joue encore de la *vieille* en Bretagne, en Bresse et en Auvergne.

Photo Giraudon.

10. — RÉGALE

Le *régale* est un petit orgue ancien de salon, que l'on posait sur une table, d'où son autre nom d'*orgue positif*. Certains avaient des tuyaux apparents qui servaient à amplifier les sons. Une pédale mue par le pied actionnait la soufflerie.

Photo Giraudon.

claire, d'une *grosse caisse,* de *tambours* ou *toms,* de *cymbales* fixes ou à coulisse *(high hat).*

2. — LES CORDES

Les *instruments à cordes* produisent des sons grâce aux vibrations des cordes en boyau, en soie, en métal ou en nylon. Leur *table d'harmonie,* généralement faite en bois de sapin qui est le bois le meilleur pour la résonance, amplifie les vibrations.

Les *cordes* peuvent être *frottées (violon, violoncelle), frappées (piano)* ou *pincées (harpe, guitare).* Rappelons que le *violon* est le plus aigu des instruments à cordes frottées, et que le timbre du *violoncelle,* plus grave, est particulièrement expressif.

L'ALTO. — L'*alto* est un peu plus grave et un peu plus grand que le violon. On le tient de la même manière, avec le bras gauche. Les sonorités aiguës se rapprochent de celles du hautbois ; dans le grave, il est expressif comme le violoncelle.

LA CONTREBASSE. — C'est le plus grand et le plus grave des instruments à cordes. Elle a aussi quatre cordes. On en joue soit debout, soit assis sur une sorte de haut tabouret. Son rôle est surtout d'accompagner les autres instruments ; elle joue souvent la *basse.*

LE QUATUOR A CORDES. — Le *quatuor d'archets* réunit quatre instrumentistes : deux *violonistes* (un premier, un second), un *altiste* et un *violoncelliste.* Il constitue l'une des plus belles formations classiques, pour laquelle ont écrit tous les grands musiciens.

3. — LES BOIS

Ce sont, comme les *cuivres,* des intruments à *vent.* Ils comprennent la *flûte* et la *clarinette,* le *hautbois,* le *cor anglais* et le *basson.*

LE HAUTBOIS. — Alors que l'*anche* de la clarinette est simple, celle du hautbois est *double,* c'est-à-dire faite de *deux languettes* de roseau accolées et liées l'une à l'autre. L'instrument est en bois d'ébène ou de cèdre. L'extrémité du tuyau est légèrement évasée. Dérivé de la *musette* bretonne qui n'a que des trous comme la flûte douce, le hautbois possède, outre ses six trous, dix clés mues par les doigts, qui permettent de jouer non seulement les *notes naturelles* mais aussi les *notes altérées* par des *dièses* ou des *bémols.*

Le timbre légèrement nasillard du hautbois, qui rappelle celui de la *musette* des bergers, sert souvent à évoquer les paysages champêtres.

LE COR ANGLAIS. — Il ne faut pas confondre le *cor anglais,* qui est en *bois* et fait partie de la famille de ces instruments, avec le cor qui appartient à celle des cuivres.

C'est un hautbois plus grave, un *hautbois alto.* L'extrémité du tuyau, au lieu d'être légèrement évasée comme chez le précédent, a la forme d'une petite boule.

LE BASSON. — Fait de bois d'érable ou de palissandre, le *basson* est encore plus grave que le cor anglais. Son embouchure présente un tuyau très mince en cuivre et en forme d' S, appelé *bocal,* qui renferme l'anche double en roseau. Le *corps* du basson est beaucoup plus gros que celui du hautbois.

LE SAXOPHONE. — Bien qu'il soit en métal, cet instrument si répandu de nos jours dans les orchestres de danse appartient à la famille des *bois :* il a une *anche simple* faite d'une seule languette de roseau, comme la clarinette ; *ses clefs* fonctionnent comme celles du hautbois. Ses sonorités veloutées tiennent à la fois des bois et des cuivres.

Il existe des saxophones de différentes longueurs, donc de différents registres — un *registre* étant l'ensemble des sons que peut donner un instrument ou une voix. Le plus aigu est le *saxophone soprano* dont le tuyau est droit. Les plus couramment joués sont le *saxophone ténor* et surtout le *saxophone alto,* tous deux ayant un *tuyau recourbé* avec une *large embouchure.*

4. — LES CUIVRES

Ces *instruments à vent* sont en *métal.* Outre la trompette et le cor, la famille des cuivres comprend aussi le *trombone* et le *tuba.*

LE TROMBONE. — Il est reconnaissable à sa *coulisse* qui, allongeant ou raccourcissant le tube en se déplaçant, permet de jouer toutes les notes grâce à ses *sept positions* différentes. Le son du trombone est puissant, noble et majestueux. Ses effets spéciaux de *glissando,* son timbre cuivré ont multiplié ses emplois aussi bien dans l'orchestre moderne que dans le jazz.

LE TUBA. — Long et gros instrument de cuivre muni de *cinq pistons,* capable de jouer assez rapidement des sons d'expressions très variées, le *tuba* vient enrichir l'orchestre au dix-neuvième siècle. Il complète, avec ses sonorités puissantes et graves, la famille des cuivres.

5. — LA PERCUSSION

Aux instruments déjà étudiés, ajoutons le *xylophone d'orchestre,* utilisé entre autres dans la *Danse macabre* de Saint-Saëns et la *Musique pour cordes, célesta et percussion* de Bela Bartok. Il est fait de deux rangées de lattes de bois dur de différentes longueurs, les unes — souvent au nombre de vingt-six — donnant les notes naturelles de la gamme, les autres placées un peu en arrière des premières, donnant les notes altérées. Sous chaque latte est placé un tube droit de métal servant à augmenter l'intensité du son : c'est un

résonateur. Le tout repose sur un cadre de métal qui sert de soutien. On frappe ces lattes avec deux maillets.

6. — L'ORGUE

L'*orgue* est un instrument à *vent.* Autrefois, la soufflerie était actionnée à bras d'homme ; de nos jours, elle est électrique.

C'est aussi un instrument à *clavier,* qui réunit touches blanches et touches noires. Il peut avoir de un à cinq *claviers manuels,* c'est-à-dire joués par les mains. Le *pédalier* en bois est joué aux pieds, soit avec le talon, soit avec la pointe. Si bien que l'*organiste* peut jouer tout à la fois des mains et des pieds.

Grâce à ses *jeux,* qui sont des ensembles de tuyaux correspondant au même timbre (de *flûte,* de *trompette,* etc.), il peut reproduire et associer les sonorités de la plupart des instruments de l'orchestre, tout en ayant les siennes propres.

Certaines orgues sont monumentales. Leur *buffet* en bois, qui cache la plupart des tuyaux et la soufflerie, est souvent suspendu au-dessus de la *tribune d'orgue,* parfois en *« nid d'hirondelle ».* Les *facteurs* d'orgues modernes ont tendance à supprimer le buffet, encombrant et lourd, pour laisser aux seuls tuyaux le soin de décorer l'instrument.

7. — LE CLAVECIN

Le *clavecin* est un instrument à *cordes pincées* alors que le piano est à cordes frappées. C'est une sorte de harpe placée horizontalement, dont chaque corde est pincée non pas par les doigts du claveciniste mais par un *sautereau* muni d'un bec en plume de corbeau, en cuir ou en métal, qui pince la corde à la manière du *plectre* de la *mandoline.*

Le clavecin a été joué par la plupart des musiciens jusqu'au milieu du dix-huitième siècle. Il a été ensuite délaissé pour le piano. Si J.-S. Bach a écrit de nombreuses partitions pour le clavecin, par contre Beethoven a préféré le *pianoforte,* ainsi appelé à l'époque à cause de ses possibilités d'observer des *nuances.* L'époque contemporaine voit le clavecin revenir en faveur.

8. — LA GUITARE

C'est un des instruments les plus anciens puisqu'elle était déjà connue des Grecs. Les Arabes l'auraient introduite en Espagne. Dès le seizième siècle, elle fut beaucoup jouée en France : Louis XIV l'a pratiquée dans sa jeunesse.

La guitare a maintenant six cordes, les *doubles cordes* augmentant la puissance de l'instrument. La guitare électrique, utilisée dans certains orchestres de variétés et de jazz, amplifie les sons recueillis, par des *micros* placés sous ses cordes métalliques, et transmis à des *amplificateurs*.

Le *banjo* est une sorte de guitare ou de mandoline dont la *caisse cylindrique* est recouverte d'une peau. Le nombre de ses cordes, variable, va de quatre à six.

III

De grands musiciens

1. — J.-S. BACH

Jean-Sébastien Bach (1685-1750) appartient à une famille de musiciens allemands, fort nombreux. Avec son frère, il apprend à jouer du *clavicorde,* instrument *à cordes frappées* et à *clavier* comme le *piano* dont il est l'ancêtre. D'abord violoniste, puis organiste à Weimar, Bach est ensuite nommé *cantor* — directeur de la Chapelle et chargé du chant religieux — à Cöthen, puis à Leipzig.

Son œuvre est considérable. Ses six *Concertos brandebourgeois,* écrits pour des cordes et des vents, sont en forme de *concerto grosso,* c'est-à-dire qu'ils font dialoguer deux groupes d'instruments : le plus important, appelé *tutti* ou *ripieno ;* et celui des *solistes* formant le *concertino.* Le *premier Concerto brandebourgeois* rassemble les cordes, un *violon piccolo* (petit violon), trois hautbois, deux cors, la contrebasse et le basson. La flûte et la trompette entrent dans l'orchestre du *deuxième Concerto.* Dans le *troisième,* ce sont les cordes ; le violon et les deux flûtes solistes dans le *quatrième ;* le clavecin dans le *cinquième,* qui joue une longue *cadence* à la fin du premier mouvement ; enfin, les deux altos dans le *sixième,* soutenus par les *violes de gambe,* violes graves à six cordes. La manière dont Bach use de ces nombreux et divers instruments atteste de son don d'*orchestrateur.*

De toutes les *cantates* que le musicien a écrites pendant cinq ans pour chaque dimanche ou jour de fête, il n'en reste que la moitié. Toutes commentent des textes de la liturgie. La *Passion selon saint Jean,* la *Passion selon saint Matthieu,* le *Magnificat* et la *Grand-Messe* sont des témoignages éclatants et grandioses du génie de Bach.

---

1. *Dans ce livre on étudie les musiciens suivants :* J.-S. Bach, Haendel, Haydn, Schumann, Liszt, Wagner, Moussorgski, Debussy *et* Bartok.

En sixième, ont été étudiés : Mozart, Beethoven, Schubert, Berlioz, Chopin, Bizet, Ravel, de Falla, Honegger *et* Stravinsky.

2. — HAENDEL

Né en Allemagne, Haendel (1685-1759) s'établit en Angleterre après l'exécution de *Water Music*, lors d'une fête donnée sur la Tamise en l'honneur du roi George Ier. Ayant échoué dans ses efforts pour soutenir l'opéra italien, il se consacre alors à la composition d'œuvres instrumentales et surtout d'*oratorios*.

Water Music est une *suite* de pièces écrites à l'origine pour les instruments à cordes et deux hautbois, deux cors, deux bassons, deux timbales, auxquels sont ajoutées parfois la flûte, la clarinette et la trompette. On y distingue notamment un *Air* dominé par l'éclat des cors ; une *Cornemuse*, mouvement de danse populaire anglaise évoquant le *hornpipe* des Ecossais ; un *Andante* où la flûte joue un solo, tandis que les violoncelles accompagnent les violons de leur *pzzicatti* (cordes pincées avec le doigt au lieu d'être frottées par l'archet) ; enfin, un *Allegro* décidé où éclatent les trompettes, les cors et les timbales.

Parmi ses pièces pour clavecin, *L'Harmonieux forgeron* est une des plus connues ; elle comporte une suite de *variations* (modifications diverses apportées au motif mélodique, ou *thème* initial), sur un air d'origine populaire.

3. — HAYDN

Né en Autriche, Joseph Haydn (1732-1809) entre tout jeune comme *chanteur de chapelle* à Vienne. En même temps que le chant, il étudie le violon et le clavecin, puis la composition. Sa vie presque tout entière se passe à diriger la Chapelle des princes Esterhazi qui, dans leur château des bords du lac de Neusiedel, entretiennent un ensemble d'instrumentistes et de chanteurs. Il y écrit aussi la plupart de ses œuvres, fort nombreuses, qui touchent à tous les *genres : trios, quatuors, symphonies*, etc.

A cette époque, l'orchestre symphonique ne groupe pas plus d'une vingtaine d'exécutants : cordes, flûte, clarinette, basson, cor, trompette et timbales. Une *symphonie* est une composition destinée à cet ensemble. Elle comprend généralement quatre mouvements de caractères différents : un *Allegro* rapide ; un *Andante* lent ; un *Menuet*, danse de la Cour à Versailles ; et un *Rondo*, comportant comme un chant poulaire un *refrain* et des *couplets* non chantés. Telle est la structure de toutes les symphonies de Haydn, et de celles des compositeurs qui, après lui, illustreront la forme.

La *Symphonie des Adieux* est ainsi nommée parce que son dernier mouvement se termine par un *Adagio* où l'on voit disparaître peu à peu les musiciens qui s'en vont en soufflant les chandelles de leur pupitre ; manifestation pleine d'humour, dont le but était d'exprimer au prince leur mécontentement.

La *Symphonie à la Reine* a sans doute été dédiée à Marie-Antoinette, qui aurait manifesté un grand enthousiasme lors de sa création. Son *Menuet* présente un caractère plus populaire et plus enjoué que noble. La *Symphonie l'Horloge* tire son nom d'un tic-tac régulier rythmé par les bassons dans l'*Andante ; La Surprise,* du vigoureux accord, renforcé par les timbales, qui succède inopinément au *pianissimo* du début. Haydn manifeste souvent ainsi sa gaîté et son humour dans ses compositions, qui ont toutes le caractère de *divertissements* destinés à la noblesse fréquentant les salons de son maître.

4. — SCHUMANN

Schumann (1810-1856), après avoir à Leipzig (Allemagne) étudié le piano avec un professeur célèbre du nom de Wieck, épouse sa fille Clara, qui sera l'inspiratrice de plusieurs de ses compositions. L'existence du compositeur est brève. Devenu gravement malade, il termine sa vie dans une maison de santé près de Bonn. Courageusement, sa femme Clara entreprend alors des tournées de concerts pour élever ses nombreux enfants et faire partout connaître l'œuvre du musicien.

Parmi ses quatre *Symphonies,* la première, *Le Printemps,* a été composée pendant la période heureuse qui suivit son mariage. Elle débute par un appel impérieux des trompettes et des cors. Le dernier mouvement, *Finale,* se termine dans l'allégresse de tous les pupitres de l'orchestre. La troisième symphonie, *La Rhénane,* a cinq mouvements au lieu des quatre habituels de la symphonie classique. Mais Schumann est un *romantique,* soucieux surtout d'exprimer ses sentiments par la musique. *La Rhénane* présente des motifs — ou *thèmes* — d'allure populaire empruntés au *folklore* des bords du Rhin.

Comme Schubert, Schumann est l'auteur de nombreux *lieder,* chants de langue allemande accompagnés par le piano. Dans *Les deux Grenadiers,* un rappel de *la Marseillaise,* reprise presque note pour note, exprime l'attachement de deux grognards de Napoléon pour leur empereur prisonnier.

Les *Scènes d'enfants* sont des pièces courtes écrites pour le piano et pleines de fantaisie et d'émotion. *Cache-cache, L'enfant prie,* la célèbre *Rêverie, L'enfant s'endort,* au rythme de berceuse, enfin *Le poète parle,* expression de la tendresse que Schumann porte à tous les enfants, tous ces morceaux écrits pour eux sont inspirés par des souvenirs de ses jeunes années.

5. — LISZT

Franz Listz (1811-1886) est d'origine hongroise. A neuf ans il est déjà virtuose du piano. Après une période de sa vie remplie par les concerts, le travail de composition et

les voyages, il reçoit les ordres mineurs. Dès lors, « l'abbé Liszt » écrit surtout de la musique religieuse.

Son œuvre comprend 12 *poèmes symphoniques,* compositions pour orchestre qui commentent une action. C'est ainsi que *Mazeppa* s'inspire d'un poème de Victor-Hugo et met en scène le héros cosaque du dix-septième siècle qui, page à la cour, fut l'objet d'une vengeance d'un prince polonais. Attaché nu sur un cheval sauvage, dont la course folle le transporte en Ukraine, il y est recueilli par des paysans et devient par la suite le chef des Cosaques. La musique de Liszt évoque le héros et sa dramatique chevauchée suggérée par des triolets rapides, jusqu'à son couronnement final souligné par une fanfare éclatante.

Les *Rhapsodies hongroises* sont animées par les mélodies populaires et les rythmes de son pays, auxquels s'intéressera plus tard un autre grand musicien hongrois, Bela Bartok. Ecrites pour le piano, les premières Rhapsodies s'inspirent surtout de la *musique tzigane* propre à ce peuple errant qui ne possédait à l'époque ni terre, ni patrie, ni lois. On trouve plusieurs airs et danses tziganes dans la *Rhapsodie n° 2,* tandis que la *Rhapsodie n° 9* évoque plutôt le *Carnaval à Pest* (de Buda-*Pest)* et fait alterner les passages impétueux et langoureux.

Liszt fut surnommé *le Magnanime* à cause de l'aide désintéressée qu'il apporta à d'autres compositeurs moins favorisés que lui.

6. — WAGNER

(Voir gravure n° 11, p. 84)

Richard Wagner (1813-1883) reçoit le soutien de Liszt dans le combat qu'il doit mener pour défendre son œuvre. Né à Leipzig (Allemagne), Wagner séjourne quelque temps à Paris. Après avoir épousé la fille de Liszt, il se fixe à Bayreuth en Bavière où il construit son propre théâtre.

Possédant un génie comparable à celui de Berlioz, il ne vit que pour le triomphe de ses idées et la réussite de son œuvre. Celle-ci comprend presque uniquement des ouvrages lyriques — ou *opéras* — dont il écrit lui-même les livrets, dont il conçoit aussi la mise en scène et les décors. Dans *le Vaisseau fantôme,* le héros, le *Hollandais volant* de la légende nordique, est condamné à errer éternellement sur les mers. Il est finalement sauvé de la malédiction par le sacrifice d'une femme, Senta. L'*Ouverture* est un résumé de l'action. Dès le début, les cors et les bassons exposent le thème — *leitmotiv* — de la Malédiction ; thème qui devient plus tragique encore quand il est repris par le trombone et le tuba. Un second motif plus mélodique évoque ensuite la figure sereine et douce de Senta.

Les Murmures de la forêt sont des pages célèbres extraites de l'opéra *Siegfried.* Seul dans une forêt, Siegfried écoute

11. — WAGNER : SIEGFRIED
(Les Murmures de la Forêt)

Siegfried, seul dans la forêt où il va combattre le dragon, écoute et comprend le chant de l'oiseau qui va le guider.

Photo Bayreuter-Festspiele.

12. — MOUSSORGSKI : BORIS GODOUNOV
(Scène du Couronnement)

Boris vient d'être couronné. Tandis que sonnent toutes les cloches des églises et des couvents, le nouveau tzar s'adresse au peuple à genoux pour lui promettre des jours meilleurs.

Photo Lipnitzki.

13. — DEBUSSY : PRÉLUDE A L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE

Ce poème symphonique, joué au concert en 1894, est devenu un ballet qui fut inscrit pour la première fois en 1912 au programme de la troupe célèbre des *Ballets russes*. Le grand danseur *Nijinski*, qu'on voit ici, en fut le premier interprète.

Photo Giraudon.

le bruissement des feuilles et le chant d'un oiseau. Après avoir tué le dragon gardien de l'Anneau d'or, symbole de la puissance, et guidé par l'oiseau, Siegfried va délivrer sa fiancée Brunehilde. Ces belles pages rappellent, par leur intense poésie, l'*Andante* de la *Symphonie pastorale* de Beethoven.

7. — MOUSSORGSKI

(Voir gravure n° 12, p. 84)

Officier dans l'armée du tsar, puis fonctionnaire des Eaux et forêts, Moussorgski (1839-1881) étudie la composition et entre dans le *Groupe des Cinq* qui réunit des musiciens russes renommés. Parmi ceux-ci figurent : Borodine, auteur de l'opéra *Le prince Igor,* célèbre par les *Danses polovtsiennes,* et du poème symphonique *Dans les steppes de l'Asie centrale* qui évoque la marche lente et monotone d'une caravane de chameaux dans l'immensité des steppes ; et *Rimsky-Korsakov,* dont une page célèbre, *Le vol du bourdon,* s'inspire d'un conte russe où l'on voit un jeune prince se métamorphoser en bourdon pour importuner ses trois tantes revêches, tournoyant autour d'elles et les piquant l'une après l'autre.

Moussorgski est lui aussi l'auteur de deux poèmes symphoniques : *Une nuit sur le Mont-Chauve,* écrit pour orchestre, qui évoque une réunion de sorciers ; et *Les tableaux d'une exposition,* destinés au piano, qui furent orchestrés par Ravel. Cette *suite* de dix pièces tire son sujet d'une exposition des dessins d'un peintre ami du musicien. Les plus caractéristiques de ces pièces sont sans doute la troisième intitulée *Tuileries, dispute d'enfants après leurs jeux,* en forme d'*allegretto* suggérant une allée du jardin des Tuileries animée par des enfants espiègles et leurs bonnes ; la septième, *Limoges : le marché,* remplie des cris des commères et du fracas des pots et des assiettes qu'elles brisent ; et la neuvième, *La cabane sur des pattes de poule,* évoquant la cabane, dessinée sous une horloge, de la sorcière Baba-Yaga, personnage des contes russes.

Le chef-d'œuvre de Moussorgski est l'opéra *Boris Godounov* qui relate l'histoire de l'accession au trône du régent Boris après la mort d'Ivan le Terrible en 1584 et la disparition du tsarévitch Dimitri. Dans le beau *Prologue* du *Couronnement* du tsar *Boris,* résonnent les carillons éclatants de tous les monastères de Moscou.

8. — DEBUSSY

(Voir gravure n° 13, p. 85)

Claude Debussy (1862-1918), destiné par son père à la carrière de marin, finit par faire triompher sa vocation musicale : il entre au Conservatoire. Admirateur enthousiaste et fidèle de *Boris Godounov* de Moussorgski, Debussy écrit lui-même un autre chef-d'œuvre de l'art lyrique, *Pelléas et Mélisande.*

Mais le compositeur est également célèbre par le *Prélude à l'après-midi d'un faune.* Ce poème symphonique inspiré des vers de Mallarmé, suit les rêves du faune qui, las de poursuivre les nymphes et les naïades, se laisse aller au sommeil dans la chaleur d'un après-midi d'été. Le thème principal est joué par la flûte et commenté successivement par le cor, le hautbois et la clarinette, et repris par le cor qui conclut.

A *La Mer,* Debussy consacre quelques-unes de ses plus belles pages symphoniques. Ecrite lors d'un séjour dans l'île de Jersey, cette partition comprend trois tableaux, trois « esquisses » : *De l'aube à midi sur la mer,* celle-ci évoquée par le thème principal confié à la trompette avec sourdine ; *Jeux de vagues,* enchevêtrement de motifs présentés par les violons et le cor anglais ; enfin, *Le dialogue du vent et de la mer,* où les appels angoissés des cors évoquant la trompe des navires, alternent avec le grondement du vent et les plaintes aiguës des vagues.

9. — DUKAS

Après des études classiques, où il manifeste un goût certain pour la poésie, Dukas (1865-1935) fait ses études au Conservatoire, puis travaille dans la solitude et le silence à se perfectionner dans l'écriture musicale. Esprit curieux de tout, il ne cesse de se cultiver.

C'est au poète allemand Goëthe qu'il emprunte l'argument de *L'Apprenti sorcier.* L'histoire raconte comment l'apprenti, en l'absence de son maître, prononce la formule magique qui ordonne au balai d'aller à sa place puiser de l'eau à la rivière. Mais il ignore la formule qui arrêtera le balai, et l'eau monte, inexorablement, risquant de tout engloutir. Après avoir brisé le balai que rien ne peut arrêter, l'apprenti appelle plusieurs fois à l'aide : « — *Seigneur et maître, entends ma voix !* » Le maître arrive, renvoie le balai dans son coin, et tout rentre enfin dans l'ordre. Le *motif du balai,* joué d'abord par les bassons, est repris ensuite par tous les instruments. L'évocation de la montée progressive de l'eau, les appels au secours de l'apprenti, le retour au calme, les quatre accords sonores et brefs de la fin, tout concourt à faire de cette partition une œuvre très pittoresque.

C'est une légende persanne qui fournit à Dukas l'argument du ballet de *La Péri.* Iskender, prince persan, au seuil de la mort, ravit à la *Péri* qui repose sur le parvis d'un temple sacré, la *Fleur d'Immortalité.* Pour reprendre son bien précieux, la Péri danse et recouvre, grâce à sa séduction, la fleur enchantée. L'orchestration de la *Danse de la Péri* est d'une richesse extraordinaire.

10. — BARTOK

C'est de sa mère, institutrice dans le nord-est de la Hongrie, que Bela Bartok (1881-1945) reçoit ses premières

leçons de piano. Ses études secondaires terminées, il entre à l'Académie de musique de Budapest. Il parcourt son pays à la recherche d'airs et de danses populaires. Il recueille ainsi des thèmes qui vont lui inspirer de nombreuses partitions.

Le *Divertimento* pour orchestre à cordes présente un premier mouvement *Allegro* qui est une suite de rythmes de danses. Le second mouvement *Adagio* est une mélopée dont les reprises montent peu à peu d'un ton. L'*Allegro vivace* final est une csardas, danse populaire hongroise composée d'une première partie lente et chantante, suivie d'une seconde au rythme de plus en plus endiablé.

La *Musique pour cordes, célesta et percussion* fait usage d'un instrument à percussion appelé *célesta* dont la forme est celle d'un petit piano droit muni de touches qui vont frapper des lames d'acier. C'est lui qui termine avec éclat le premier mouvement, *Andante tranquillo,* utilisant un rythme bulgare. Le deuxième mouvement est d'une vivacité brutale. L'*Adagio* débute et se termine par un trait de xylophone. L'*Allegro molto* final est une suite de rythmes populaires souvent syncopés et nerveux. Cette géniale partition de musique moderne montre bien l'importance prise par les rythmes et les instruments à percussion dans l'orchestre contemporain.

ACHEVÉ D'IMPRIMER
SUR LES PRESSES DE
L'IMPRIMERIE ROLLAND, Père & Fils
82, rue du Faubourg Saint-Martin
PARIS

Dépôt légal : 4me trimestre 1981
N° d'Éditeur 4108

ISBN 2-7082-1214-1

Couverture : photo Giraudon-Alinari.